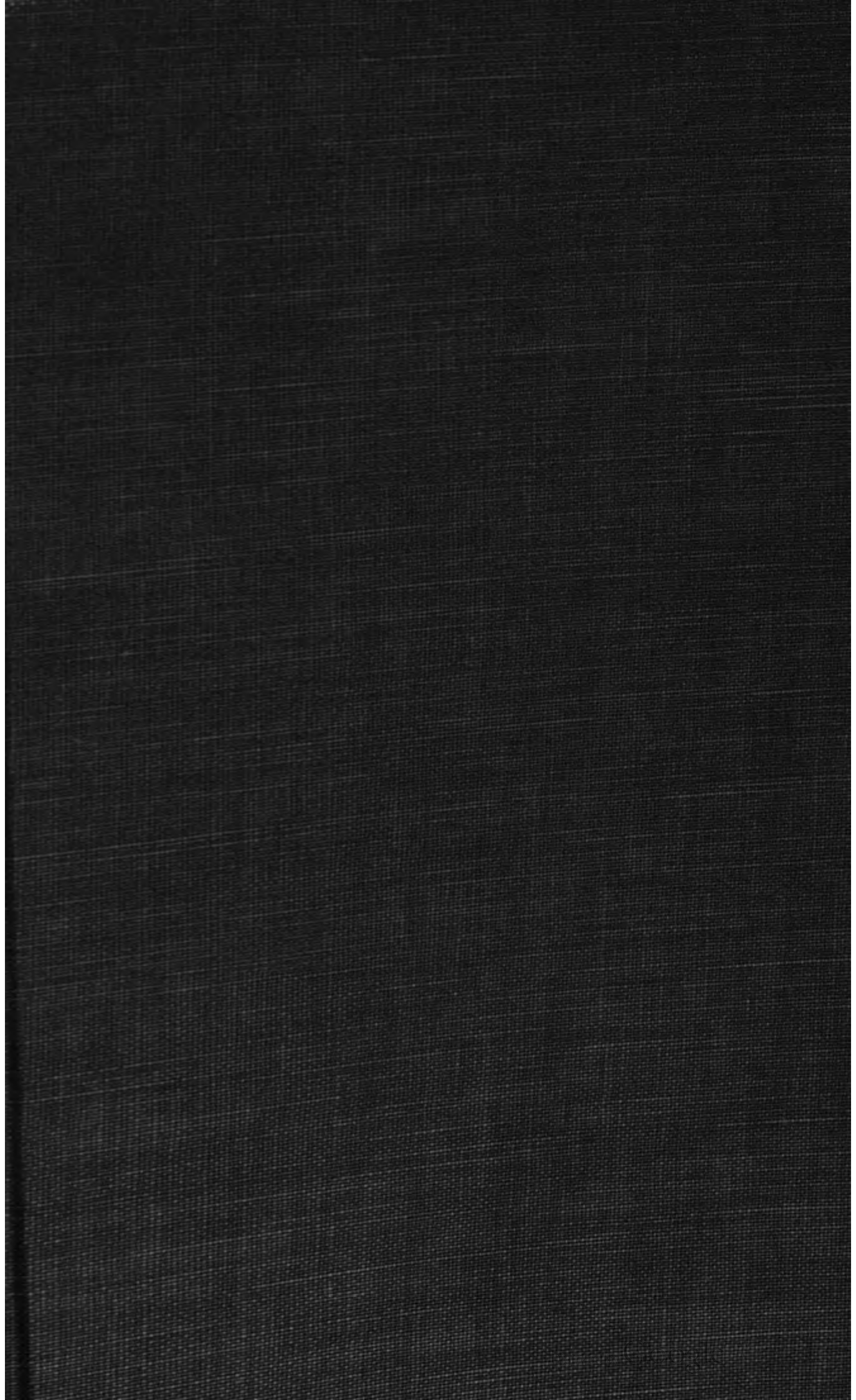
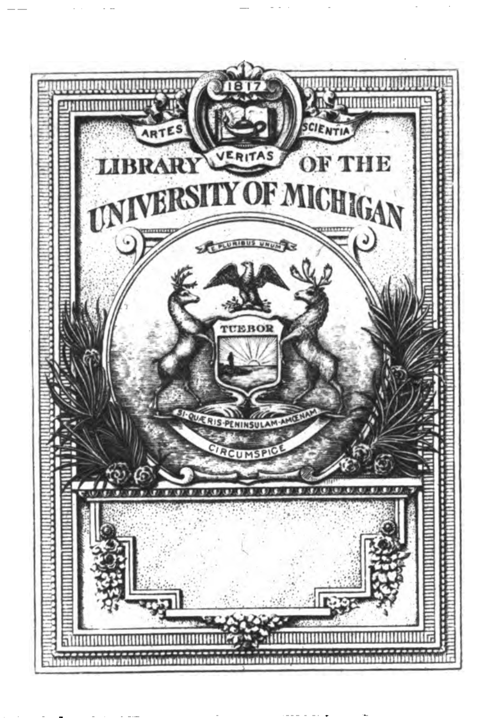




1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



ERSTER INTERNATIONALER MUSIKPÄDAGOGISCHER KONGRESS

27.—30. März 1913 zu Berlin

Vorträge und Referate

Herausgegeben

von dem Vorstande

des

Deutschen Musikpädagogischen Verbandes

Berlin 1913

Inhalt.





Begrüssungsreden.

Der erste Vorsitzende, Professor Gustav Kulenkampff, eröffnet den 1. Internationalen Musikpädagogischen Kongress mit folgender Ansprache:

Hochgeehrte Anwesende!

Zum 2. Mal wird mir die Ehre zuteil, den Kongress, und zwar diesmal den I. Internationalen Musikpädagogischen Kongress, im Namen des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes zu eröffnen und Sie willkommen zu heissen.

Mit Genugtuung dürfen wir heute zurückblicken auf die Entwicklung unseres Verbandes, um so mehr als seine Bestrebungen nicht nur in Deutschland, sondern bei allen Kulturnationen einen so kräftigen und nachhaltigen Widerhall gefunden, dass wir bei der 10jährigen Wiederkehr der Gründung unseres Verbandes zugleich zur Teilnahme an dem I. Internationalen Musikpädagogischen Kongress einladen durften. Mit welcher Berechtigung, das bewiesen die uns aus allen Ländern zugegangenen Sympathiekundgebungen, das zeigt uns das mit grosser Freude begrüsste zahlreiche Erscheinen von Vertretern fast aller europäischer Staaten.

Aus kleinen Anfängen heraus hat sich unser Verband entwickelt. Die Einsicht, welch hohe geistige Güter dem Musikerstande zur Pflege anvertraut sind, und die Erkenntnis, wie schwer die Pflege schon seit Jahrzehnten durch elendes Pfuschertum und demoralisierendes, unwürdiges Geschäftsgebaren leidet, — diese Erkenntnis führte zum Zusammenschluss einer grossen Anzahl von Musikern, denen die ideelle und nicht die materielle Seite ihres Berufs an erster Stelle stand. — Im Einzelnen kann ich heute nicht auf die Entwicklung des Verbandes eingehen, Sie finden eine ausführliche Darlegung dessen, was er bei seiner Gründung erstrebte, wie weit diese Bestrebungen in dem verflossenen Dezennium in die Tat umgesetzt werden konnten, und welcher Ausblick in die Zukunft sich uns bietet, in dem von unserer ersten Schriftführerin, Frl. Anna Morsch, verfassten „Rückblick“ in der Ihnen zugestellten Festnummer unseres Verbandsorgans. Ich möchte nur einiges Wesentliche aus dem Inhalt hervorheben.

Es ist uns oft vorgeworfen worden, wir stellten zu hohe Anforderungen an die wissenschaftliche Vorbildung der Studierenden. Eine westdeutsche Fachzeitschrift bezeichnete es kürzlich sogar als landläufige Ansicht: Höhere Töchterschulbildung und Kontrapunkt seien doch gänzlich überflüssig für Musikunterricht. Nun, Turn- und Zeichenlehrer, Kindergärtnerinnen und Haushaltungslehrerinnen müssen die volle Schulbildung vor ihrem Fachstudium absolviert haben, wenn sie sich später ein Zeugnis durch die staatliche Prüfung erwerben wollen. Steht denn die Tonkunst soviel niedriger, wie diese technischen Zweige, dass sie der allgemeinen Bildungselemente entraten könnte? Bedeutet denn etwa der musikalische Lehrberuf weniger für die kulturelle Entwick-

lung des Volkes, und soll die Pflege unserer Kunst mehr und mehr der nur geschäftsmässigen, gewissenlosen Ausbeutung anheimfallen? Unser Stand seufzt unter dem Einströmen unsauberer, unfähiger Elemente, der Ueberfüllung, Unterbietung mit schamloser Reklame! Freilich, diese Elemente wollen wir ausscheiden, deshalb verlangen wir eine gründliche, wissenschaftliche Vorbildung. Dieses Ziel hatte sich der Verband bei seiner Gründung gesteckt, unentwegt und konsequent haben wir seitdem daran festgehalten. Allerdings einige der damaligen Mitbegründer haben das nicht getan, von dem Augenblick an, als ihnen die Schranken, die sie selbst mit Begeisterung hatten errichten helfen, auch nur im geringsten materiell unbequem wurden. Und hernach wurde dann uns der Vorwurf unbilliger Ansprüche an wissenschaftliche Vorbildung gemacht! Ich glaube, ein solches Vorgehen richtet sich selbst.

So haben wir in den ganzen verflossenen 10 Jahren in unablässiger, oft harter und schwerer Arbeit gestanden. Die Kraft dazu hätte erlahmen müssen, wäre nicht die immer weitere Kreise durchdringende Erkenntnis der Not der Zeit uns mehr und mehr Bundesgenosse geworden und damit ein weiterer Ansporn, auszuharren auf dem als richtig erkannten Wege. Für das Wort „Arbeit“ darf ich berechtigterweise „Kampf“ setzen, Kampf gegen die schlechten, unwürdigen Elemente, Kampf gegen das träge, übelwollende Beiseitestehen von solchen, welchen die Einsicht über das, was nottut, nicht fehlt, wohl aber der ernstliche Wille, mit altem Schlendrian, bequemer Gewohnheit und Lässigkeit, mit einem wahrlich nicht immer einwandfreien Geschäftsgebaren zu brechen. Kampf endlich, um die Forderungen, die wir der Regierung stets von neuem ent-

gegengehalten haben, in der Erkenntnis, dass Selbsthilfe wohl die Wege bahnen und Aufklärung verbreiten kann, am letzten Ende aber die gesetzgeberische Tätigkeit einzusetzen hat, um einer Kulturfrage ernstester Bedeutung die ihr gebührende Würdigung zuteil werden zu lassen.

Denn je mehr sich in uns die Wahrheit vertiefte, dass die schrankenlose Freiheit im Unterrichtswesen nur in immer grösserem Masse ein Musikerproletariat züchten muss und in der Tat in erschreckender Weise gezüchtet hat, desto fester wurde die Ueberzeugung, dass dem Unwesen nur auf gesetzgeberischem Wege ein Damm entgegengesetzt werden kann. Trotz unserer jahrelangen Bemühungen hatte sich die Regierung bis vor kurzem unseren Forderungen gegenüber leider ablehnend verhalten. Erst jetzt haben wir begründete Hoffnung, dass sich eine Aenderung vorbereitet. Durch die von uns gegebenen Anregungen fanden sich kunstverständige Abgeordnete des Landtages bereit, unsere Hauptforderungen nachhaltig zu vertreten. Vor ganz kurzer Zeit hat der Kultusminister in der Budgetkommission auf die wiederholten Vorstellungen die feste Absicht ausgesprochen, in Preussen auf Grund der Kabinettsorder von 1834 die Musikinstitute unter Aufsicht zu stellen und einzugreifen, wo es Not scheint — an solchen Gelegenheiten wird es nicht fehlen —, in Konsequenz dieser Massregel ferner Konzessionspflicht anzuordnen. Zugleich wird für das ganze Reich eine Bestimmung vorbereitet, nach der die Behörden berechtigt sind, auch gegen Missstände im Privatunterrichtswesen einzuschreiten. Es muss nun freilich versucht werden, das Wort „Recht“ in „Pflicht“ umzuwandeln.

Ich glaube sagen zu dürfen, dass die veränderte Haltung der Regierung allerdings nicht unwesentlich

durch unsere steten Vorstellungen beeinflusst worden ist und das darf uns mit Genugtuung erfüllen.

Unsere bevorstehenden Kongressverhandlungen werden ja hauptsächlich Einzelfragen sozialer und fachwissenschaftlicher Natur zum Gegenstande haben, alle aber zielen doch wiederum auf Eines ab: die Ausscheidung der Unwürdigen und die Hebung des Gesamtstandes, damit aber auf Lösung einer tief eingreifenden Kulturfrage und Kulturforderung. Ich bin gewiss, Sie alle stehen mit uns auf dem gleichen Boden, mögen die Anschauungen über die einzuschlagenden Wege auch hie und da auseinandergehen, ein Hauptziel aber vereint uns, und in dieser Gewissheit heisse ich Sie alle herzlich willkommen.

Ich begrüsse zunächst die Vertreter ausserdeutscher Länder.

Als Delegierte des K. K. Oesterreich. Unterrichts-Ministeriums und des K. K. Niederösterr. Landesschulrats die Herren K. K. Ministerial-Sekretär Dr. Erwin v. Lauppert-Peharnik und K. K. Landesschulinspektor Hofrat Dr. Karl Rieger, Wien, der Kgl. Ungarischen Regierung Herrn Kgl. Landesmusikinspektor Prof. Ludwig Hackl, Budapest, des Oesterr. Musikpädagogischen Verbandes vom Vorstande die drei Präsidenten Herren K. K. Prof. Hans Wagner, K. K. Prof. Rudolf Dittrich, Direktor Rudolf Kaiser, Prof. Dr. Gustav Mayer, Direktor Franz Brixel und Frau Marie Schneider v. Grünzweig, sämtlich aus Wien; der Oesterr. Ortsgruppen: Aussig: Herrn Ferd. Dressler, Bozen: Herrn Arnold Clement, Graz: Herrn Hans Pratscher, Krakau: Fräulein Stanislawa Heumann, Olmütz: Herrn Johann Spacek, Petschau: Herrn Othmar Koppmann, Reichen-

berg: Fräulein Anna Herzog, Herrn Hugo Wagner, Znaim: Fräulein Sophie Haala.

Als Delegierte des Vereins der Musiklehrerinnen in Wien die Präsidentin Frau Marie Schneider v. Grünzweig und Fräulein Fritzi Schachner, des Dänischen Musikpädagogischen Verbandes den I. Vorsitzenden Herrn Prof. Louis Glass, Kopenhagen, des Niederländischen Musikpädagogischen Verbandes die beiden Vorsitzenden Herren Prof. Ary Belinfante, Amsterdam und K. Veldkamp, Groningen, des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes den Präsidenten Herrn Musikdirektor Carl Vogler, Baden, und Fräulein Anna Roner, Zürich, des Gesanglehrer- und Lehrerinnen-Vereins zu Helsingfors die I. Vorsitzende Fräulein Paula af Heurlin, der Musiklarer-Forening zu Kristiania und zu Trondhjem Frau Marie Moestue.

Von Schweden: Fräulein Anna Bergström, Mitglied der Kgl. Schwedischen Akademie der Musik zu Stockholm, Cav. Prof. Giovanni Tronchi, Direktor des Konservatoriums zu Malmö. Von Russland: die Herren K. russ. Hofräte Max Lippold und Nicolas v. Czerkas, Petersburg. Von England: die Herren J. Spencer-Curwen und Prof. Paul Stoeving, London. Von Belgien: Herrn Emile Ergo, Antwerpen. Von Frankreich: Herrn Prof. Alfred Boutin, Paris. Von Italien: Cav. Prof. Gino Bellio, Florenz.

Von deutschen Behörden, Magistraten und Korporationen delegiert und zur Berichterstattung entsandt:

Vom Preussischen Kultusministerium: Herrn Prof. Karl Thiel, vom Magistrat der Stadt Berlin: Herrn Stadtschulrat Dr. Fischer.

Von der Grossherzogl. Badischen Regie-

rung: Herrn Musikinspektor Franz Zureich, Karlsruhe, vom Fürstl. Schwarzburg. Ministerium: Herrn Fürstl. Chordirektor Ernst Wollong, Rudolstadt, von der Herzogl. Regierung zu Anhalt: Herrn Herzogl. Musikdirektor Robert Hoevker, Cöthen, von der Oberschulbehörde zu Hamburg: die Herren Seminarmusiklehrer Fr. Brehmer und F. H. Lüthje.

Als Vertreter der Magistrate der Städte Berlin: die Herren Rektoren Hoffmann und Mittag, Charlottenburg: die Herren Rektor Köppen, Lehrer Petsch und Frl. Schulzendorf, Schöneberg: die Herren Schulrat Stubbe, Stadtverordneter Alfermann, Lehrer Schlinke, Schneider, Metaschk, Fleischer, Gerke und Frl. Thurau, Augsburg: Herrn Albert Greiner, Chemnitz: Herrn Oberlehrer Kurt Wieland, Danzig: Herrn Kgl. Musikdirektor Georg Brandstätter, Staatl. Gesangsinspektor, Flensburg: Herrn Musikinspektor Julius Steger, Königsberg i. Pr.: Herrn Organist und Chordirigent Reinhold Lichey, Landshut i. B.: Herrn Chormeister Hans Lehner, Potsdam: Herren Prof. Gebhardt und Kgl. Musikdirektor W. Kempff, Quedlinburg: Herrn Kgl. Musikdirektor O. Prössdorf, Gesangsinspektor für die Provinz Sachsen.

Als Vertreter des Kgl. Konservatoriums zu Dresden: Herrn Hochschullehrer Ernst Paul. Ferner die Vertreter einer Reihe von Berliner Musikbildungsanstalten und der von Blankenburg a. H., Bremen, Breslau, Dresden-Hellerau, Frankfurt a M., Giessen, Gotha, Halle, Hannover, Heidelberg, Leipzig, Stettin, Waldenburg i. Schl. usw.

Folgende musikpädagogische Körperschaften waren durch Delegierte vertreten: Ortsgruppe

Berlin: Frl. A. Arnheim, Dr. H. Wetzel, Verein der Gesanglehrer an den städt. höh. Lehranstalten Berlins: Herren Musikdirektor Fr. Wiedermann, Direktor A. Krengel, Ortsgruppe Dortmund: Fräulein H. Tellering, Vereinigung der akad. geb. Musikpädagogen und Tonkünstler, Düsseldorf: Frl. Th. A. Sprüngli, Musikpädagogischer Verein Duisburg: Herr H. Paus, Musikgruppe Eisenach: Frl. J. Sommer, Verein akad. gebildeter Musiklehrer und -lehrerinnen Essen: Frls. A. Boismard und J. Kluge, Ortsgruppe Hagen: Frls. C. Flues und C. Habrich, Musikgruppe Hamburg: Frls. E. Müller-Flügger und M. Wenkebach, Verein der Gesanglehrer an den höh. Unterrichtsanstalten in Hamburg: Herren F. H. Lüthje und Bosdorf, Verein akad. geb. Musiklehrer und -lehrerinnen zu Köln: Frl. Cl. Kleinjung, Verein Leipziger Musiklehrerinnen: Frls. A. Held und E. Schneider, Verein Leipziger Lehrer: Herr Cl. Pönitz, Musikgruppe Minden: Frl. T. Lefeldt, Verein Potsdamer Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen: Frau Dr. Rahn, Stettiner Musiklehrerinnen-Verein: Frl. M. Kuck und Frau A. Behm, Ortsgruppe Strassburg i. E.: Herr Musikdirektor O. Goguel.

Die stattliche Reihe der Ihnen genannten Delegierten beweist besser wie alles andere das tiefgehende Interesse, welches unsere Bestrebungen allerorten gefunden haben. Möchten die Hoffnungen, die wir an die nächsten Tage knüpfen, in reichem Masse in Erfüllung gehen.

Bevor wir aber in die Verhandlungen eintreten, gestatte ich mir dem Empfinden Ausdruck zu geben, das uns alle beseelt, des treuen Hüters aller Segnungen des Friedens zu gedenken, der seine

schirmende Hand unablässig über deutsche Kultur und deutsche Kunst hält: Seine Majestät unser Kaiser. Ich fordere die hochgeehrte Versammlung auf, einzustimmen in den Ruf: Seine Majestät unser allergnädigster Kaiser, König und Herr, er lebe hoch, hoch und nochmals hoch!

Ich bitte Sie um die Ermächtigung, Seiner Majestät dem Kaiser den Ausdruck unserer ehrfurchtsvollen Ergebenheit telegraphisch übermitteln zu dürfen.

Anschliessend an die Worte des I. Vorsitzenden begrüsste Herr Stadtschulrat Dr. Fischer die Kongressteilnehmer im Namen der Stadt Berlin, indem er dem Interesse, das die Stadt Berlin den gemeinsamen Verhandlungen entgegenbrächte, in warmen Worten Ausdruck gab. Internationale Kongresse fördern die Bestrebungen und vereinigen die Nationen, kein Band sei besser dazu geeignet als die Musik, das wertvollste Volkserziehungsmittel. Sie ist die allgemeine Menschheitssprache und dient zur Erhebung und Veredlung. Vorzugsweise seien es die Themen, die auf der Tagesordnung des Kongresses stehen, welche der Besserung und dem Fortschritt entgegenkämen: die Hebung des Schulgesanges, in dem ja die Grundlage der gesamten musikalischen Volkskunst wurzele, der Kampf gegen die schlechte, geschmackverrohende Musik, die Standesfragen und anderes mehr. Die Stadt Berlin begleite die Verhandlungen mit dem regsten Interesse.

An diese mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Worte schlossen sich die nachstehenden Begrüssungsworte von Professor Hans Wagner, Wien:

Es ist mir eine ehrenvolle Pflicht für die freundlichen Worte der Begrüssung den herzlichsten Dank zu sagen und glaube dies mit Zustimmung aller hier erschienenen Vertreter des Auslandes aussprechen zu können. Wir sind zum Teil aus sehr weiter Ferne

hierhergekommen, um in ernster Beratung über Aufgaben und Bedeutung unseres Standes zu verhandeln und die Verbände zu einem grossen Internationalen Bunde zusammenzuschliessen. Es führt uns aber auch die Freundschaft zum Deutschen Musikpädagogischen Verbande her, die Freude über dessen 10 jähriges, ruhmvolles Bestehen. Namentlich uns, den Vertretern des Oesterreichischen Musikpädagogischen Verbandes, ist die Ueberbringung der aufrichtigsten kollegialen Glückwünsche eine wahre Herzenssache. Wurde doch unser Verband nach dem Muster und unter der freundschaftlichen Anteilnahme des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes vor 2 Jahren gegründet, er ist sozusagen ein Kind desselben. Dass unser Verband im Verlaufe von kaum 2 Jahren zu einer Anzahl von 1100 Mitgliedern angewachsen ist, dass er von unserer Staatsregierung und von allen Schulbehörden unseres Staates gefördert wird, das verdankt er in erster Linie der vorbildlichen Stellung Ihres Verbandes, der uns stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Um die Gefühle der Freundschaft und Bundestreue zu dokumentieren, hat der Vorstand unseres Verbandes beschlossen, den I. und II. Vorsitzenden und die I. Schriftführerin des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, Herren kgl. Prof. Gustav Kulenkampff, kgl. Prof. Artur Egidi und Fräulein Anna Morsch zu Ehrenmitgliedern zu ernennen. (Grosser Beifall.) Möge das grosse Werk, das wir heute beginnen, gedeihen und mögen die Beratungen den erfolgreichsten Verlauf nehmen! Nicht zuletzt aber möchte ich den Wunsch aussprechen, dass das herzliche verbandsbrüderliche Verhältnis zwischen dem Deutschen und Oesterreichischen Musikpädagogischen Verbande vorbildlich werde für alle dem Internationalen Verbande angehörenden Korporationen, dann wird das alle

Kulturstaaten umspannende Bündnis für alle Zeiten eine unbesiegbare Schutzwehr unserer geistigen und materiellen Interessen bilden!

Es folgten noch Ansprachen von Herrn Hans Pratscher, Graz, als Delegierter des dortigen Stadtschulrates, der die herzlichen Grüsse der steyerischen Behörden überbrachte, ferner des Grossherzogl. Badischen Musikinspektors Franz Zureich, Karlsruhe, der den Kongress im Namen der Badischen Regierung begrüsste, endlich Professor Biaggis, Mailand, der im Namen des Mailänder Konservatoriums sprach und in herzlichen Worten dem Kongress das beste Gelingen wünschte.



Die Reorganisation der Musikbildungsanstalten.

Von

Oskar Goguel.

Meine Damen und Herren!

Die Musik als Kulturfaktor für das Gemüts- und Geistesleben des gesamten Volkes ist zunehmend in Gefahr, diese Bedeutung einzubüssen und dafür die unwillkommenen Elemente der Verflachung, ja der Verrohung des musikalischen Geschmackes einzutauschen. Ich glaube nicht, dass ernste und einsichtige Musiker sich heute noch dieser Erkenntnis verschliessen. Wohl sind auf dem Gebiet der Technik eminente Erfolge zu verzeichnen, allein andere wichtige Elemente der Tonkunst, die auf rein geistigem Gebiet liegen, sind hinter dieser Entwicklung stark vernachlässigt worden. Sie gilt es in erster Linie wieder in den Vordergrund zu rücken, ihnen müssen wir unsere gespannteste Aufmerksamkeit zuwenden, wenn wir auf einen neuen Aufschwung hoffen wollen. Die zu einem grossen Teil rein geschäftlich und unwürdig reklamehaft betriebene öffentliche Musikpflege ist Folge — oder auch Ursache — dieser Vernachlässigung. Die Klagen,

die in zunehmendem Masse auf allen Gebieten der Tonkunst erhoben werden, die immer lauter und dringender nach Reform und einer Veränderung des bestehenden Zustandes verlangen — diese Klagen werden nicht mehr verstummen, ehe nicht etwas Entscheidendes geschieht, wodurch uns die Weiterentwicklung der Tonkunst in aufsteigender Linie verbürgt wird.

Dass für die Missstände in unserem Musikleben die Schule in erster Linie verantwortlich gemacht wird, kann uns nicht wundern, sagt doch schon Schumann: „Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie sie durch ihre Anleitung auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen, verderblich wirken können.“ Nun ist in den letzten drei Jahrzehnten eine fast unübersehbare Anzahl von Musikbildungsanstalten ins Leben gerufen worden, und doch werden die Zustände im Musikleben immer bedenklicher, darum ist die Frage aufzuwerfen: entspricht denn die Organisation der bestehenden Konservatorien noch den Forderungen der Zeit? — Ich sage nein, sie entspricht den Forderungen unserer Zeit nicht! — Hier wäre also der Hebel anzusetzen, und in der Reorganisation der Musikbildungsanstalten ist uns in der Tat eine hochbedeutsame Aufgabe erwachsen. Sie muss aber derart gründlich durchgeführt werden, dass sie, von der Schule ausgehend, auf alle Gebiete des öffentlichen und privaten Musiklebens übergreift, und damit ist unser Weg vorgezeichnet.

Ich habe soeben auf den Geschäftscharakter der öffentlichen Musikpflege hingewiesen, und dass dieser seinen unheilvollen Einfluss auf die Musikbildungsanstalten in mehr als einer Hinsicht geltend

macht, ist unverkennbar. Wie wäre es sonst möglich — um nur einen Zug hervorzuheben —, dass man so gerne klingende Namen bevorzugt, wenn es sich um Leiter von Musikbildungsanstalten oder einzelner Klassen handelt, trotzdem die pädagogische und organisatorische Befähigung der Träger solcher Namen oft in keinem Verhältnis zu den Aufgaben stehen, deren Lösung von ihnen erwartet wird. Der Leiter einer Musikbildungsanstalt muss in erster Linie Organisator und ein geistig hochstehender und vielseitig gebildeter Künstler sein. Hat er dann noch einen bekannten Namen, ist das um so besser, aber nicht unbedingt erforderlich. Schlimm sind auch die inneren Mängel in der Organisation der bestehenden Konservatorien. Als durchaus unzulässig muss z. B. die gleichartige Ausbildung der Dilettanten und Berufsmusiker bezeichnet werden, für die letzteren entstehen dadurch später oft unüberwindliche Schwierigkeiten und ernste Hemmnisse in ihrer Weiterentwicklung.

Ein weiterer wunder Punkt bei den allermeisten Schulen ist der Mangel eines festen inneren Gefüges, einer für die Einheitlichkeit des Unterrichts so notwendigen zusammenfassenden Organisation, ohne welche ein erfolgreiches Gesamtresultat nicht zu erzielen ist. Solange an ein und derselben Anstalt mehrere Lehrer derselben Fakultät wirken und jeder nach seinem Belieben lehrt, kann von einer Einheitlichkeit des Unterrichts keine Rede sein. Um nicht missverstanden zu werden, will ich hierzu gleich bemerken, dass ich selbstverständlich auch ein grosses Gewicht auf individuellen Unterricht lege und dem Lehrenden eine weitgehende Bewegungsfreiheit innerhalb seiner Lehrtätigkeit zuerkennen möchte, allein die Grenzen dieser Freiheit

müssen noch auf dem Gebiet der künstlerischen Grundlagen der Schule liegen und dürfen nicht so weit gesteckt sein, um jeder Willkür die Zügel schiessen zu lassen. Die Schäden, die derartige Organisationsmängel verursachen, müssen die Schüler bezahlen.

Der Hauptkrebsschaden in der Organisation aller unserer Musikbildungsanstalten liegt jedoch in der Selbstbestimmung der Schüler über die Dauer ihrer Ausbildungszeit. Dies ist eine solche Ungeheuerlichkeit, die jeden bestimmten Unterrichtsplan unmöglich macht. Unzählige Musikschüler treten auf diese Weise nach ein- oder anderthalbjährigem Besuch eines Konservatoriums als „Musiklehrer“ ins Leben ein. Ist denn aber die Kunst etwas so Leichtes oder im Geistesleben der Völker etwas so Nebensächliches, dass jeder Ignorant glaubt, in einem oder zwei Jahren mit ihr fertig zu werden?

Dass die Organisation der bestehenden Konservatorien den Forderungen unserer Zeit also nicht mehr entspricht, ist schon aus diesen wenigen Einwänden zu erkennen. Sie sind nicht die einzigen, die erhoben werden, doch will ich mich in Anbetracht der mir zu Gebote stehenden kurzen Redefrist mit ihnen bescheiden und mich der Hauptfrage unseres Gegenstandes zuwenden: Wie soll die Organisation der künftigen Musikbildungsanstalten beschaffen sein? Die Antwort ist nicht leicht, gilt es doch eine Organisation zu schaffen, die den weniger Begabten ebenso fördert, wie das reichere Talent, und die zugleich eine Zentrale ist, in der alle Zweige der Tonkunst ihre Wurzeln haben, in der sie sich immer wieder neu beleben und in rein künstlerischem Geist entfalten können. Die Schwierigkeiten dieser Aufgabe sind ziemlich erhebliche, aber keine

unüberwindlichen. Ehe ich zur eigentlichen Hauptfrage übergehe, sei mir zuvor gestattet, kurz eine eng mit ihr in Verbindung stehende Nebenfrage zu streifen. Sie bezieht sich auf den Namen der künftigen Musikschulen. — Nomen est omen! — der Name „Konservatorium", ursprünglich übrigens in ganz anderem Sinne gebraucht, wie in späterer Zeit, hat heute infolge des groben Missbrauches, der mit ihm getrieben wird, für jeden Kenner vollständig seinen Reiz eingebüsst, jede Bedeutung verloren. An seine Stelle aber einen anderen Namen setzen, ist ein Wagnis. Gleichwohl ist es notwendig, um ein anschauliches Bild der Musikschulen, wie es mir vorschwebt, geben zu können, mich vorläufig bestimmter Namen zu bedienen, und damit komme ich zur eigentlichen Sache.

Zunächst ist als eine der Grundbedingungen festzuhalten, dass der Berufsmusiker für seine Ausbildung ebenso gut wie jeder andere geistige Berufszweig einer streng organisierten Fachschule benötigt. Wir würden also künftighin zwei Kategorien von Schulen zu unterscheiden haben: für Dilettanten und für Berufsmusiker. Beide Kategorien sollen einen gemeinsamen Unterbau haben, den ich mit dem einfachen Namen „Musikschule" benenne. Sie besteht aus Vorschule, Unter- und Mittelklassen und bildet die Grundlage für alle Weiterbildung. Auf ihr baut sich sodann die „höhere Musikschule" für Dilettanten mit weiteren Oberklassen auf; in ihr soll die geistig reifere Jugend ihre Ausbildung erhalten. Daneben besteht als Fachschule für die Bedürfnisse der Berufsmusiker die „Akademische Musikschule". Der Eintritt in diese Fachschule setzt den erfolgreichen Besuch der

höheren Musikschule bis zum Abschluss der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung voraus.

Meine Damen und Herren, nur die Stümper und Handwerker kommen in der Kunst zu einem baldigen Endziel, der ernste Künstler bleibt, so lange er lebt, Lernender. Aus dieser Erkenntnis heraus ist es durchaus wichtig, die Lehrzeit namentlich der Berufsmusiker nicht zu kurz abzustecken, aber auch die Ausbildungszeit der Dilettanten darf nicht zu knapp bemessen sein. Es muss also eine möglichst grosse Anzahl von Studienjahren in Betracht kommen schon deshalb, damit auch der schwächer Begabte zu einem Resultat gelangen kann. Freilich ist es eine schwierige Sache, bei der hundertfältigen Schattierung der verschiedenen Talente eine Schule so zu organisieren, dass sie jedem wie ein angepasstes Kleid auf dem Leib sitzt. Das ist aber auch nicht nötig, denn in den andern öffentlichen Schulen kommt die schwächste wie die stärkste Begabung auf ihre Rechnung und alle müssen ihre bestimmte Anzahl von Jahren gleichermassen auf den Schulbänken absitzen. So muss es auch bei uns werden, und deshalb ist es eine zweite Grundbedingung, dass für jede unserer drei Schulen ein ganz bestimmter Lehrplan, der sich auf eine ganz bestimmte Anzahl von Lehrjahren verteilt, aufgestellt werde.

So umfasst die „Musikschule“ eine Lehrzeit von 5—6, die „höhere Musikschule“ eine solche von 7—8 Jahren. Die „Akademische Musikschule“ erfordert, je nach dem zu wählenden Spezialfach, eine Dauer von 3—5 Jahren, von denen 3 Jahre den Besuch des Seminars, auf das ich noch zurückkommen werde, einschliessen.

Die Versetzung aus einer Klasse in die nächst-

höhere kann nur erfolgen, nachdem die Schüler das Jahrespensum der betreffenden Klasse in befriedigender Weise durchgearbeitet haben, was bei dem Einzelnen durch ein jährliches Schulzeugnis bestätigt wird. Schüler, die nicht mitkommen, haben die betreffende Klasse noch einmal durchzumachen und nach dreimaligem Sitzenbleiben in derselben Klasse die Anstalt zu verlassen. Anderseits müssen Massnahmen vorgesehen werden, dass hochbegabte Schüler unter Umständen eine Klasse in kürzerem Zeitraum absolvieren können. Auf diese Weise wird der Gefahr, genial veranlagte Schüler in ihrer Entwicklung durch die Schule zu hemmen wirksam begegnet. Dass sie die Schule aber ganz entbehren könnten, ist als ausgeschlossen anzusehen, denn das grosse Talent braucht das geistige Rüstzeug ebenso gut wie das kleine und kann es sich nur in der Schule aneignen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf gewisse paradoxe Anschauungen bezüglich der Aufgaben der Musikschulen hinweisen, als ob diese überhaupt Genies hervorzubringen, sie förmlich auszubrüten hätten. Das ist ein ganz gewaltiger Irrtum! Die Schule kann nichts anderes, als dem Schüler die Möglichkeit bieten, sich in ihr das geistige und technische Rüstzeug, dessen er zur Ausübung seiner Kunst bedarf, zu verschaffen. Wenn sie das in ausreichendem Masse tut, hat sie schlechterdings ihre Aufgabe erfüllt. Sie muss auf das grosse Talent fördernd und befruchtend einwirken, vor allem aber hat sie sich dem Auffassungsvermögen aller Schüler anzupassen und darum ist es wichtig, die Lehrpläne auf einer gewissen mittleren Linie zu halten. Auch die Unterrichtseinteilung muss eine zweckmässige sein.

Hinsichtlich der letzteren glaube ich für Semestereinteilung eintreten zu müssen, da bei einer zu kurzfristigen Unterrichtseinteilung eine Zersplitterung der Lehrstoffe zu befürchten ist. Namentlich dürfte bei den musikwissenschaftlichen Disziplinen, wie Musikgeschichte, Aesthetik und Theorie eine kürzere als Semestereinteilung störend empfunden werden. Bezüglich der Unterrichtspläne möchte ich nochmals darauf hinweisen, dass bisher die rein technische Ausbildung für die Hauptsache der ganzen musikalischen Ausbildung und alles andere als Nebensache, als Nebenfächer, gehalten wurde. Diesen kapitalen Irrtum gilt es zu zerstören. Die Musik ist, wie alle Kunst, der Ausdruck — sogar der höchste Ausdruck — der gesamten Kultur eines jeden Zeitalters; die Musik ist Geisteskultur und ihre geistigen Elemente sind in erster Linie zu pflegen, diese sind daher, wie bisher unbegreiflicherweise angenommen wurde, durchaus keine Nebensache, sondern grosse, sehr grosse Hauptsache!

Die von mir ausgearbeiteten Lehrpläne und Lehrziele der einzelnen Schulen mit ihren aufsteigenden Klassen kann ich, bei der Kürze der mir zustehenden Zeit, hier nicht zur Verlesung bringen; es würde auch keinen Zweck haben, da sich eine so wichtige Sache nicht vor einem Plenum verhandeln lässt, sondern Gegenstand eingehender und längerer Kommissionsberatungen sein muss. Ich stelle daher den Antrag:

> „aus der Mitte des Vorstandes heraus und unter Zuziehung geeigneter Persönlichkeiten werde eine Kommission gebildet, der die Aufgabe zufällt, auf Grund der drei Musikschulen einen genauen Unterrichtsplan auszuarbeiten,

der in allen deutschen Musikschulen einheitlich einzuführen ist."

Es ist klar, dass eine auf systematischer Grundlage aufgebaute Schule auch ein vorzügliches Lehrermaterial aufweisen muss. Ich habe schon auf die notwendige organisatorische Befähigung des Direktors hingewiesen. Aber auch die Lehrer müssen nicht nur hochbefähigte Pädagogen und Künstler, sondern überhaupt geistig hochstehende Männer und Frauen, und nicht zuletzt als Menschen starke Charaktere sein, da sie und ihr ganzes Auftreten für die Schüler vorbildlich sind. Ein schwankender Charakter kann unmöglich in der Kunst ein bestimmtes Charakterbild zeigen. Das ist zu beachten, denn die Lehrer unserer künftigen Musikschulen sind die eigentlichen Priester der Tonkunst, ihnen fällt mit der Erziehung der Kunstjünger eine hohe Aufgabe zu. Für Halbgebildete, Stümper, Charlatane und Schwindler darf in den künftigen Kunsttempeln kein Raum mehr sein. — Von ganz besonderer Bedeutung ist es, dass die Lehrer in besonderen Vortragsstunden ihren Schülern recht häufig vorspielen, und dass der Lehrkörper unter sich und mit dem Direktor in innigem Kontakt steht. Zu diesem Zweck sind periodisch abzuhaltende Lehrerkonferenzen notwendig. Dass in den Bibliotheken möglichst vollständige Gesamtausgaben der grossen Meister enthalten sind, ist ein weiteres unbedingtes Erfordernis. Ein Schüler, der sich dem besonderen Studium eines einzelnen Meisters widmen will, muss das nötige Material hierzu vorfinden. Gut redigierte Gesamtausgaben sind freilich teuer, ich erinnere nur an Palestrina und an die von der Bachgesellschaft veranstaltete Ausgabe der Werke dieses Meisters, aber gleichwohl ist diesem

Ziel zuzustreben. Auch bei den Beständen der Musikliteratur sollen die eigentlich biographischen Bücher nicht die hauptsächlichsten Teile der Bibliotheken bilden, viel wichtiger sind allgemein musikgeschichtliche Werke und besonders Monographien, an denen es heute übrigens noch ziemlich gebricht, sodann pädagogische, philosophische, d. h. ästhetische und kritische Literatur.

Ueber einen anderen Punkt möchte ich mich noch in Kürze äussern, ich meine das Seminar. Ich fasse den Besuch des Seminars als obligatorisch für alle Schüler der „Akademischen Musikschule" auf, und manchem könnte das vielleicht eine etwas zu weitgehende Forderung, z. B. für Theaterkapellmeister oder Dirigenten von Symphoniekonzerten als völlig überflüssig erscheinen. Es mag auch den Anschein haben, als wäre das Seminar nur für die Bedürfnisse der Pädagogen von Nutzen, in Wirklichkeit ist es jedoch anders. Denn nicht nur — wie die heutigen wirtschaftlichen Verhältnisse fast aller Zweige der Tonkunst gelagert sind —, dass die meisten Musiker mehr oder weniger auf das Unterrichterteilen angewiesen, und ihnen daher eine pädagogische Ausbildung unentbehrlich ist, sind viele Musiker in höherem Sinne Lehrer. Da weise ich z. B. gerade auf die Tätigkeit eines Kapellmeisters hin, der während der Probe nichts anderes als der Lehrer seines Orchesters ist, dem er gewissermassen eine Unterrichtsstunde erteilt; und was ist schliesslich ein Opernregisseur anders als ein Lehrer? Auch hervorragende Solisten werden sehr häufig als Lehrer berufen. Alles dies sind Gründe genug, um die Anschauung zu stützen, es ist nicht nur ratsam, sondern sogar nötig, dass jeder Berufsmusiker ausnahmslos durch das Semi-

nar pädagogisch ausgebildet werde. Das liegt auch im Interesse des Publikums. Vielleicht wird dadurch auch die irrige Ansicht mancher Kreise umgestossen, die da glauben, die eigentlichen Berufspädagogen seien Musiker zweiten oder dritten Ranges. Sie sind vielmehr, wenn sie in ihrem Fache tüchtig sind, Musiker allerersten Ranges, obgleich sie geräuschlos und in der Stille wirken.

Soweit es sich nun um die Ausbildung allein handelt, glaube ich das Wesentlichste angedeutet zu haben, allein noch fehlt dem Ganzen etwas, über das ich nicht stillschweigend hinweggehen kann: der allgemeine Bildungsgrad der Schüler. Eine höhere allgemeine Geistesbildung für den Berufsmusiker, insbesondere für den Pädagogen, ist dringendstes Bedürfnis. Deshalb muss für den Eintritt in die „Akademische Musikschule" als Mindestmass der allgemeinen Bildung die Qualifikation zum Einjährig-Freiwilligen-Dienst, bezw. die absolvierte höhere Mädchenschule, oder eine dementsprechende Bildung unbedingt gefordert und ausserdem den Schülern Gelegenheit geboten werden, während der Studienjahre ihre allgemeine Bildung noch bedeutend zu vertiefen. Es ist daher zu erwägen, ob nicht in den Unterrichtsplan noch andere wissenschaftliche Fächer, z. B. Philosophie, Literatur und Sprachen aufzunehmen sind.

Diejenigen nun, die mit Erfolg alle Klassen der „Akademischen Musikschule" absolviert, erbringen in einer Abschlussprüfung den Nachweis dessen, was sie erlernt haben, und erhalten ein Reifezeugnis, in welchem ihnen ihr Können und Wissen bestätigt wird. Diese Abschlussprüfungen, die soviel Staub aufgewirbelt, soviel böses Blut gemacht haben und teilweise so falsch verstanden

wurden, sind deshalb notwendig, weil sie allein die Kontrolle darüber bieten, die Einheitlichkeit des Musikunterrichts in ganz Deutschland, die uns so bitter nottut, zu wahren.

Meine Damen und Herren, ich habe mich bemüht, Ihnen in allgemeinen Umrissen ein Bild der künftigen Musikschulen zu entwerfen, das, wie ich annehme, den Bedürfnissen unserer Zeit Rechnung tragen dürfte. Auf Vollständigkeit können diese allgemeinen Ausführungen selbstverständlich keinen Anspruch erheben; es wäre zum einzelnen noch sehr viel zu sagen; auch zweifle ich nicht daran, dass manches in meinen Ausführungen dem einen oder anderen unter uns Anlass zu Ausstellungen geben wird. Wenn durch sie aber eine ausgiebige sachliche Diskussion über die angeschnittenen Fragen angeregt wird, dann haben sie zunächst ihren Zweck erfüllt. Es werden zweifellos noch manche gute Gedanken im Laufe der Diskussion ausgesprochen; es führen ja schliesslich viele Wege nach Rom. Die Hauptsache ist, dass wir einig sind über unsere letzten Ziele und über die bestehenden Missstände. Unsere Bestrebungen nach einer Reform des Musikunterrichts können uns natürlich nicht ein Allheilmittel gegen alle Auswüchse in unserer Musikpflege an die Hand geben, wir glauben aber doch, dass wir mit der Reform der Musikschule das Uebel an der Wurzel fassen, und wenn auch nicht alles, so doch vieles verbessern.

Zunächst wird für die Musikschüler selbst durch eine einheitliche Organisation unserer Musikschulen eine Ersparnis an Zeit gewonnen und damit eine nutzlose Vergeudung höchst wertvoller Arbeitskraft vermieden. Jeder Schüler kann künftig

von vornherein auf ein bestimmtes Ziel hinarbeiten, was heute in unzähligen Fällen nicht möglich ist.

Der Unterrichtsplan enthält auch eine strenge Schulung in der Technik der Komposition ausnahmslos für alle Berufsmusiker. Hierbei handelt es sich um eine fundamentale Frage von einschneidender Bedeutung. Wie in den höheren Schulen von jedem, auch dem unbegabtesten Schüler, die Beherrschung der Sprache derart verlangt wird, um einen stilistisch einwandfreien Aufsatz schreiben zu können, so muss auch von unseren künftigen Berufsmusikern zum mindesten ein korrekter Ausdruck der Tonsprache verlangt werden. Es ist bei den Schwesterkünsten ja auch so, und mit der Musikpflege des 17. und 18. Jahrhunderts stand es in dieser Hinsicht besser wie heute. Auf diese Weise erziehen wir in Zukunft einen in jeder Beziehung solid durchgebildeten Musikerstand, der, frei von Dünkel und Eitelkeit, aber im festen Vertrauen auf seine innere Kraft sich den Platz in der sozialen Ordnung der Gesellschaft erobert, der ihm gebührt, so dass einmal dem unwürdigen Zustand ein Ende gemacht wird, in dem die Kunst immer nur nach Gunst und Almosen bei dem vermögenderen Teil des Volkes betteln gehen muss. Dies alles zusammenfassend, stehe ich nicht an zu behaupten, die Musikschule ist der wichtigste Faktor in der allgemeinen Musikpflege, unendlich viel wichtiger wie das öffentliche Konzertleben. Auch auf dieses und auf die Kritik, die bis heute in den wichtigsten musikalischen Zeitfragen versagt, wird die von uns erstrebte Umgestaltung der Schule sehr bald einen bemerkenswerten Einfluss ausüben, und die von dieser zentralen Pflegestätte der Musik ausstrah-

lende erwärmende Sonne muss die bleiernen Nebel, die sich beklemmend auf das ganze Musikleben gelagert haben, in absehbarer Zeit verscheuchen. Darum sind an unserem Reformwerk nicht nur wir Musiker, nein, das ganze Volk ist daran interessiert. Zur Durchführung unserer Reformarbeit gehören aber Machtmittel, die nicht in unserem Bereich liegen, und deshalb müssen wir die Hilfe der Regierung, als eines ebenfalls mitinteressierten Faktors, anrufen, und ich hoffe, wir tun das bei der tiefgehenden Bedeutung unserer guten Sache nicht vergeblich. Es handelt sich zunächst um wirtschaftlichen Schutz der gebildeten Musiker gegen die Schmutzkonkurrenz. Der geistig hochstehende Künstler hat ebensogut ein Anrecht auf Schutz, wie der Stümper, ja er kann, da er in hervorragender Weise der Allgemeinheit dient, mit weit grösserem Recht als jener die Forderung um Schutz an den Staat richten. Die gegenwärtigen Zustände sind um so unwürdiger und beschämender für ein gebildetes Volk, als hier nicht gleichwertige Rivalen in ehrlichem Wettbewerb ringen, sondern weil die tüchtigen Elemente unserer Berufsgenossen durch die Verhältnisse unterdrückt und zermalmt werden und die Stümper und Schwindler triumphieren.

Darüber hinaus handelt es sich aber noch um weit mehr. Die deutsche Wissenschaft steht im Auslande in hohem Ansehen und sie geniesst den Schutz der Regierung, warum schützt man nicht auch in gleicher Weise das Ansehen der deutschen Musik? Sie ist ein Bestandteil unserer Kultur und im 17. Jahrhundert, wo sie in den verborgenen Winkeln der Kantoreien und Stadtpfeifereien noch der einzige Träger nationalen Geistes war, hat es sich gezeigt, von welch segensreicher Wirkung ihre

Macht sein kann. An ihr hatte sich damals, nach dem grossen Krieg, das deutsche Volk aus tiefer Zerrüttung wieder aufgerichtet. Soviel Gutes sie aber bewirken kann, soviel Schaden wird ihre Vernachlässigung anrichten durch die Verflachung und Verrohung der Massen. Die Musik darf nicht auf ein Niveau hinuntergedrückt werden, auf dem sie nur der Zerstreuung und dem Amüsement dient; wer ihre erlösende und befreiende Macht empfunden hat, der weiss, dass ihre Kultur für die Bildung eines Volkes von hoher, von höchster Bedeutung ist. Die Musik nimmt unter den Künsten eine Sonderstellung ein, und das rechtfertigt auch besondere gesetzgeberische Massnahmen zu ihrer Pflege. Wir appellieren darum mit allem Nachdruck an den Staat, er hat die Pflicht, in unsere Bewegung helfend und schützend einzugreifen, andernfalls werden sich die Unterlassungssünden des Staates — wenigstens am deutschen Volk — bitter rächen. Vor hundert Jahren sprach Fichte die bedeutsamen Worte: „Die Bildung eines Volkes ist die Grundlage für seine wirtschaftliche Wohlfahrt und Stärke und somit auch für seine politische Machtstellung.“ Diese Worte haben heute noch ihre Geltung und auch die Musik hat hierbei ihren Anteil, wenn sie in ernster Weise gepflegt und ihre Pflege geschützt wird.





Die Reorganisation der deutschen Musikbildungsanstalten.

Von

Ludwig Riemann.

(Korreferat.)

Der Staat schaffe für das musikalische Handwerk Gewerbe-Musikschulen und für höhere musikalische Ausbildung und Bestrebungen wissenschaftliche Kunstmusikschulen.

Die Gewerbemusikschule gelte zur Pflege des musikalischen Handwerks, z. B. für das niedere Orchesterspiel, zu Tanzzwecken und einfachen Konzerten, für den niederen Organistendienst und zur Ausübung schlichter Hausmusik.

Lehrplan: Studium des Einzelinstrumentes je nach Anlage bis zur Beherrschung obiger Ziele, Zusammenspiel, Theorie, Tonarten, Analyse einfacher tonaler Funktionen und Elemente der Formenlehre und Musikgeschichte. So wenig die Volksschule das Abgangszeugnis mit einer Berechtigung versieht, so wenig braucht die Gewerbeschule eine solche auszustellen. Mit Rücksicht auf die heutigen Missstände sei aber ausdrücklich hervorgehoben, dass die Berechtigung zur Ausübung der Lehr-

tätigkeit an der Gewerbemusikschule nicht erworben werden kann, sondern von dem Besuch der Kunstmusikschule abhängig gemacht werden muss.

Die Kunstmusikschule fordert die allgemeine höhere musikalische Bildung nach den Lehrplänen der besseren Konservatorien und richtet die Spezialausbildung nach der Virtuosen- oder Lehr-Tätigkeit.

Die Ziele der Lehrpläne bestimmen demnach Charakter und Ziele der Schulen. Nur die Kunstmusikschule kann Berechtigungen verleihen, nämlich ein Reifezeugnis bezüglich der virtuosen und allgemeinen musikalischen Ausbildung, ein Diplom als Musiklehrer verschiedener Grade, als Orchester- und Chordirigent, Organist an grossen Kirchen und derartiges mehr.

Die Prüfungen für das Lehrfach für beide Musikschularten erstrecken sich auf drei Grade: Unter-, Mittel- und Oberstufe. Das Reifezeugnis der niederen Grade berechtigt zur Anstellung an Gewerbemusikschulen und die der höheren Grade und der musikalischen Universitätsbildung zur Anstellung an Kunstmusikschulen. Es ist selbstverständlich, dass die Kunstschule sich auch dem Privatstudium öffnet so gut, wie die heutigen Konservatorien es tun.

Aufsicht:

Die Schaffung von seiten des Staates stütze sich auf bestehende Zustände derart, dass

1. a) man allen genehmigten und nicht genehmigten Musikschulen ein Lehrziel vorschreibt, nach dessen Umfang und Wahl die Schule einen der oben angeführten Namen anzunehmen hat. Der Name „Konservatorium“ fällt als irreleitend für die Zukunft fort;

b) das Lehrziel wird erreicht durch Lehrpläne, die der Behörde zur Genehmigung vorzulegen sind. Der Aufsichtsbehörde bleibt es unbenommen, auch bei der Gewerbemusikschule die Versetzung in höhere Klassen zu überwachen;

c) das Reifezeugnis einer Kunstmusikschule kann nur durch ein Examen erreicht werden, das von einem Regierungskommissar geleitet wird.

2. Die Regierung ernennt zu aufsichtführenden Beamten nur solche Musiker, die eine leitende Stelle im Staatsdienst oder in städtischen Diensten bekleiden, oder die als Musikpädagogen oder -professoren die Befähigung dafür haben. Die aufsichtführenden Beamten können als Regierungskommissare zur Abhaltung von Prüfungen an den Kunstmusikschulen berufen werden.

   Die heutige staatliche Aufsicht durch Kreisschulinspektoren wird aufgehoben aus folgenden Gründen:

   a) die Vorbildung dieser Herren reicht zur Aufsicht über die Kunstmusikschulen nicht aus;

   b) der Dezernent des Privatschulwesens kann unsere Musikschulen in ihrer Pflege nicht überschauen, denn er muss ausserdem beaufsichtigen: Privat-, Mädchen- und Knabenschulen, kaufmännische Handelslehranstalten, Schreibschulen, Schneiderakademien, Schule für künstliche Frauenkleidung, überhaupt alles Wirtschaftliche, was den Begriff Schule in sich trägt.

3. Der Kreisschulinspektor weiss den Hebel zur Aufsicht nicht anzusetzen, denn die genehmig-

ten Musikschulen, die z. B. von einer Lehrkraft bestritten werden, existieren unter der Marke „Gewerbefreiheit“, d. h. der Staat lehnt die Verantwortung ab. Die „staatliche Genehmigung“ ist nur in zwei Provinzen von Preussen üblich, untersteht also dem Belieben der Behörde wie der Geschäftsleiter.

4. Die würdige Aufsicht erstrecke sich nicht bloss auf die künstlerische Qualität der Leiter, sondern auch auf jede Lehrperson. Bei jeder Lehrperson darf ein von der Regierung genehmigtes Maximum von Stunden nicht überschritten werden. Zu jeder Unterrichtsstunde darf nur eine bestimmte Zahl von Schülern zugelassen werden, deren Höhe für beide Arten von Schulen von der Regierung vorgeschrieben ist.

Der Betrieb einer Musikschule durch eine einzige Lehrkraft bedeutet eine Täuschung für das Publikum und wird daher verboten. Gleichfalls verboten sind in den Prospekten und Anzeigen die Anführungen von Direktoren, die mit der Anstalt gar nichts oder wenig zu tun haben, die Anführung von Lehrkräften, die in der Tat keine sind, die Ankündigung von Musiklehrerseminaren, wenn die Anstalten keine eingerichtet haben und ähnliches mehr, das mit „unlauterer Reklame“ zu bezeichnen ist.





Die Organisation der Musikbildungsanstalten des Auslandes.

Bei der Organisation des 1. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses leitete den Vorstand des Deutschen Verbandes zunächst der Gedanke, einen Ueberblick über die Hauptpunkte der Musikpädagogik in denjenigen ausserdeutschen Ländern zu gewinnen, die bei der Einberufung des Kongresses ihre Sympathien bekundet und Delegierte anmeldeten. Ueber fünf Kernpunkte galt es Klarheit und damit zugleich eine feste Grundlage für die spätere gemeinsame Weiterarbeit zu gewinnen: „Der Stand der Musikbildungsanstalten,“ des „Privatunterrichts“, des „Schulgesanges“, der „musikalischen Literatur“ und über die „soziale Lage der Musiklehrenden“. Um ein einigermassen einheitliches Bild zu gewinnen, hatte der Vorstand für jeden einzelnen Punkt eine Anzahl Fragen aufgestellt und deren Beantwortung in Form von kurzgefassten Berichten erbeten. Diese gegebenen Richtlinien zeitigten den gewünschten Erfolg, das von allen Seiten einlaufende Material gab klaren und für den Beginn der gemeinsamen Arbeit

genügenden Einblick in das ausserdeutsche Musikunterrichtswesen.

Die Referate wurden auf dem Kongress teils von den Delegierten selbst, teils von einem Vorstandsmitgliede des Deutschen Verbandes in jeweiligem Anschluss an den vorangegangenen Hauptvortrag verlesen. Zu dem obigen Thema „Die Organisation der Musikbildungsanstalten des Auslandes" nahmen persönlich das Wort: Frau Moestue-Kristiania, Direktor Kaiser-Wien, Professor Hackl-Budapest, Musikdirektor Vogler-Baden (Schweiz), Professor Belinfante-Amsterdam, Professor Glass-Kopenhagen, während die Berichte aus Russland (Frl. v. Tideböhl), Finnland (E. Hedmann), Belgien (E. Ergo), Frankreich (Prof. A. Boutin), England (Professor Stew. Macpherson), Schweden (Frl. A. Bergström), Italien (Cav. Prof. G. Bellio) zusammenhängend durch Dr. Karl Storck verlesen wurden.

Aus den Berichten liess sich nachstehendes Resümé ziehen. In verschiedenen Staaten ist die Organisation der Musikbildungsanstalten eine erheblich bessere als bei uns in Deutschland. Russland steht anscheinend obenan. Seine drei grossen Konservatorien in Petersburg, Moskau und Saratow sind staatlich und ganz einheitlich geregelt. Die Abschlussprüfungen nach Absolvierung der vorgeschriebenen Studienzeit stellen hohe Anforderungen, fachlich und musikwissenschaftlich, die Absolventen erhalten den Titel „freier Künstler", der dem Doktortitel gleichkommt. Die „Musikschulen" stehen unter Aufsicht der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft, sie folgen auch einem bestimmten Lehrplan und sind in Klassen mit bestimmten Pensen eingeteilt. Zu den Schluss-

prüfungen werden Professoren herangezogen und Reifezeugnisse ausgestellt, die aber nicht die gleichen Rechte, wie die der staatlichen Anstalten verleihen. Mit der Inspektion sind die Direktoren der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft betraut. Die Benennung „Konservatorium" ist nicht gestattet. — Auch in Ungarn kann von einer einheitlichen Regelung der Anstalten gesprochen werden. An der Spitze steht die „Landes-Musikakademie" in Budapest als Hochschule mit einem festgefügten Lehrplan, einem Seminar zur Ausbildung von Lehrkräften, Abschlussexamina nach absolvierter Studienzeit. Alle Anstalten in den Provinzen richten sich mit ihren Lehrplänen nach der Landes-Musikakademie, modifiziert nach den lokalen Verhältnissen, sie sind Elementar- oder Mittelschulen, haben Klassen-Einteilung mit bestimmten Pensen und halten Schlussexamina vor dem betreffenden Direktorium ab. Den Namen „Konservatorium" dürfen sich die Musikschulen nicht beilegen.

Frankreich lässt ähnliche geregelte Zustände erkennen. Das „Conservatoire" in Paris bildet mit seiner vorzüglichen Organisation den Mittelpunkt, es ist staatlich, ebenso wie alle seine in den Provinzen bestehenden „Filialen", von denen aber nur wenige grosse die Berechtigung haben, sich „Konservatorium" zu nennen. Die Musikschulen, welche nicht mit der Pariser Anstalt zusammenhängen, sind städtisch und stehen unter obrigkeitlicher Kontrolle. Alle Anstalten bilden aber nur Künstler, keine Lehrer aus, darum gibt es keine Examina, sondern nur Wettbewerbe, die das im Unterricht Erlernte feststellen sollen. Die musikwissenschaftlichen Fächer sind in den französischen Musikschulen schwach vertreten,

Pädagogik wird gar nicht gelehrt, nur Solfège ist überall eingeführt. — Anders liegen die Verhältnisse in Italien. Hier bestehen fünf staatliche Konservatorien, die nach einem einheitlichen Plan geregelt sind, aber eines Seminars zur Lehrerbildung entbehren. Allerdings ist man bemüht, den Schülern eine allgemeine musikalische Bildung zuteil werden zu lassen, der Schwerpunkt liegt dennoch auf der Fachausbildung. Es bestehen neben den fünf staatlichen Anstalten eine grosse Zahl Musikschulen, die zum Teil sehr gut sind, sie gliedern sich in Elementar-, Mittel- und Oberklassen mit vorgeschriebenen Lehrplänen. Der Staat bekümmert sich nur um seine fünf Anstalten, Inspektionen finden somit nirgends statt. Der Name „Konservatorium" hat keine besondere Bedeutung, da sich jede Schule so nennen darf.

Das Schwedische Königl. Konservatorium in Stockholm besitzt den Vorzug vollwertiger musikwissenschaftlicher Kurse, darunter Pädagogik und Methodik. Es finden Prüfungen statt für Musiklehrer, Organisten, Kantoren und Militär-Musikdirektoren, ein Direktorium überwacht die Examina. Die übrigen Musikschulen entbehren jeglicher Aufsicht, doch sind viele davon gut organisiert, haben Klasseneinteilung mit vorgeschriebenen Lehrzielen. Die Benennung „Konservatorium" steht jedem frei, doch hat bisher nur die Anstalt in Malmö davon Gebrauch gemacht, deren umfassende Anlage sie dazu auch berechtigt. Es sei noch hinzugefügt, dass der gesamte Unterricht am Königl. Konservatorium völlig frei ist, der Staat bestreitet alle Kosten. — In Finnland ist das „Musikinstitut" in Helsingfors die einzige höhere Musiklehranstalt, die sich in eine „Vor-

schule“, für Anfänger, die „Musikschule“ mit umfassendem 4klassigen Lehrplan auch für Musikwissenschaften und die „Fortbildungsabteilung“ für die berufliche Ausbildung, sei es als Künstler oder als Lehrer, gliedert. Den Abschluss der Studien bildet ein Examen.

In der Schweiz liegen die Verhältnisse weniger günstig, von einer einheitlichen Organisation ist noch nichts zu spüren. Die grösseren Konservatorien in Basel, Zürich, Lausanne und Genf haben Klasseneinrichtungen mit Jahrespensen, Lehrerseminare sind aber noch nirgend vorhanden, ebenso fehlt jede staatliche Aufsicht. Der Schweizerische Musikpädagogische Verband hat jetzt auf Grund einer Prüfungsordnung Examina eingeführt. Aehnliche Verhältnisse wurden aus Holland berichtet, die bestehenden Konservatorien halten wohl Examina ab, aber nur vor ihrem Lehrerkollegium, die wissenschaftlichen Fächer beschränken sich auf Harmonielehre und Solfège. Eine Ausnahme macht das Konservatorium in Amsterdam, Direktorium: Professor Ary Belinfante und S. van Adelberg, es unterwirft seine Schüler dem vom Niederländischen Musikpädagogischen Verbande eingeführten Examen.

In Dänemark fehlt noch jegliche einheitliche Regelung. Das Königl. Konservatorium zu Kopenhagen hält allerdings Schlussprüfungen ab und erteilt Reifezeugnisse, irgendwelche Rechte sind aber nicht daran geknüpft. Inspektionen finden nicht statt, der Staat unterstützt die Anstalt nur in sehr geringem Masse. Endlich wurde auch aus Norwegen über das Fehlen einer Organisation berichtet. Das vom Staat unterstützte Konservatorium in Kristiania wird von 800 Schülern besucht, es

hat vor kurzem den Anfang mit der Einrichtung eines Seminars gemacht zur vertieften Ausbildung für den Musiklehrberuf, Prüfungen sollen in allen Fächern stattfinden. Im übrigen herrscht völlige Willkür und jede Anstalt darf sich Konservatorium nennen. Ueber die Organisation der Musikbildungsanstalten in England und Belgien wurde an anderer Stelle im Zusammenhang mit dem Privatmusikunterricht berichtet.

Anschliessend an diese Referate verlas Seminaroberlehrer Ernst Paul-Dresden den soeben erschienenen Erlass über die Einführung einer „staatlichen Prüfung" im Königreich Sachsen. Diese Mitteilung wurde mit grosser Freude begrüsst.

* * *

In der Diskussion*) über die Vorträge Goguel und Riemann wurde von den Herren Schaub und Dr. Storck die Trennung in Handwerker- und Künstlerschulen und die Unterstellung der Musiker unter die Gewerbeordnung lebhaft bekämpft. Die Diskussion gestaltete sich dadurch besonders bedeutungsvoll, dass der Landtagsabgeordnete, Landrat v. Gossler, mit der Erklärung in die Debatte eingriff, das preussische Kultusministerium habe die bestehenden Schäden erkannt und sei bereit, reformierend vorzugehen. Durch die Entscheidung des Reichsgerichts, die Kabinettsordern von 1834 und 1839 beständen noch zu Kraft, habe es die Berechtigung dazu, und will nun auf

---

*) Bei der diesmaligen fast doppelten Zahl der Vorträge und Referate muss von der Wiedergabe des Wortlauts der Diskussionen abgesehen und dieselben nur auf die wesentlichsten Punkte beschränkt werden. Der Preis des Buches würde sonst die doppelte Höhe erreichen.

Grund derselben gegen die bestehenden Missstände vorgehen. Auf Grund dieser Erklärung zog Hr. Riemann seine Thesen zurück. Landrat v. Gossler schlug der Versammlung die Abfassung einer Resolution vor, die in knappster Fassung die Wünsche des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes ausspricht und die sofort der Regierung einzureichen wäre.

Auf diese Anregung wurde sogleich eine Kommission zur Abfassung der Resolution erwählt, letztere kam in der Schlusssitzung des Kongresses zur Verlesung und Annahme. — Es sei hinzugefügt, dass sie bereits wenige Tage nach dem Kongress dem Kultusministerium eingereicht wurde.

Die Resolution lautete:

„Die durch die Gesetzlosigkeit entstandenen, von Jahr zu Jahr in erschreckender Weise sich mehrenden unwürdigen Zustände im Musikunterrichtswesen gebieten es, die heute bestehenden Musikbildungsanstalten unter die Aufsicht des Staates zu stellen, die Gründung neuer nur unter der Bedingung zuzulassen, dass Leiter und Lehrkräfte wissenschaftlich gebildete Persönlichkeiten sind, die ihre Befähigung zum musikalischen Lehrberuf durch vollgültige Zeugnisse ausweisen können. Ausserdem ist die Errichtung von der Bedürfnisfrage abhängig zu machen. Zur Durchführung berufe der Staat einen aus unabhängigen und unparteiischen Persönlichkeiten bestehenden Musikrat, zu dem eine Reihe der Vorstandsmitglieder des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes hinzuzuziehen sind."



Meine Prinzipien für Stimmbildung und Gesangunterricht.

Von

Bernhard Kwartin.

In meinem Vortrag auf dem I. Oesterr. Musikpäd. Kongress habe ich auf Grund meiner Arbeiten (Univ. Ed. 1. Kritik des modernen Gesangunterrichtes, 2. Prinzipien für Stimmbildung und Gesangunterricht, Wien 1911) auf den relativen Rückstand der Gesangspädagogik, sowie auf die Ursache desselben hingewiesen und eine Reihe von Vorschlägen zur Besserung aufgestellt.

Zwei von diesen Vorschlägen heissen:

a) Feststellung von bestimmten Gesetzen, die bei Stimmbildung und beim Gesangunterricht eine verständnisvolle Arbeit ermöglichen,

b) Popularisierung des Hartengaumenansatzes nebst seinen Modifikationen als Ausgangspunkt der ganzen Stimmbildung.

Die Besprechung der von mir zu diesem Zwecke angeführten Arbeiten bildet den Kern des gegenwärtigen Vortrages.

Der Prozess der Tonerzeugung in der menschlichen Stimme ist bekannt. — Bezüglich der künstlerischen Ausgestaltung des Tonklanges wäre zu erwähnen, dass die Schönheit und Grösse des Tones nicht von der Tonquelle (Stimmbänder), sondern hauptsächlich von der Umgebung (Resonanz und Widerhallverhältnisse) abhängig ist. — Das Wesen der Resonanz ist ebenfalls bekannt; das Wesen des Widerhalles ist die Reflexion und die daraus folgende Vervielfachung der Schallwellen im Ansatzrohre.

Es handelt sich nur darum, in welchem Masse diese oder jene Resonanz bezw. Widerhallsfaktoren in Anspruch genommen werden sollen. — Denn nicht alle Resonanzen sind für die künstlerische und ästhetische Entfaltung des Tones gleich brauchbar. — Während gewisse Resonanzen den Ton verschönern, sind andere für denselben schädlich.

Wir unterscheiden demnach schöne und unschöne Resonanzen; ebenso günstige und ungünstige Widerhallsfaktoren.

1. zu den schönen Resonanzen gehören: Die gesamte Brustresonanz und die der Stirne, der Nase, des harten und weichen Gaumens und der oberen Zähne,

2. zu den unschönen: die des Kehlkopfes und sämtlicher Halspartien, der inneren Kopfknochen, des Unterkiefers und der unteren Zähne.

Je nachdem, in welchen Teilen des Ansatzrohres sich der Ansatzpunkt befindet, unterscheiden wir einen Kehl-, Rachen-, Nasen-, Weichengaumen-, Hartengaumen- und Zahnansatz.

Bei näherer Prüfung dieser Ansätze in bezug auf ihre Vor- und Nachteile gelangen wir zu folgendem Resultat:

Die Kehl-, Rachen- und Choanenansätze sind künstlerisch ausgeschlossen aus folgenden Gründen:

a) sie sind klanglich unschön,
b) sie haben keine Tragfähigkeit,
c) sie sind gesundheitlich schädlich, da die Schallwellen sich an den Halswänden herumschlagen und Reizungen derselben verursachen.

Besser sind die Zahn-, Nasen- und Weichengaumenansätze, die teilweise gut und teilweise schlecht sind. — Im Lehrbuche sind ihre Vor- und Nachteile ausführlich beschrieben.

Am besten ist der Ansatz am harten Gaumen. Dieser besitzt ganz die entgegengesetzten Eigenschaften als die ersten drei, ist:

a) klanglich schön, weil er sich in den guten Resonanzgebieten und Widerhallsfaktoren befindet,
b) tragfähig, weil der Ton in vollster Intensität zu den vorderen Partien des Ansatzrohres gelangt,
c) gesundheitlich gut, weil die Halspartien beim Prozesse der künstlerischen Entwickelung des Tones beinahe ausgeschlossen sind.

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich das Resultat, dass

I.

der Ansatz am harten Gaumen der hygienisch gesündeste und künstlerisch der beste ist.

Dieses Ergebnis führt uns dazu, dass der Hauptgrundsatz in der Tonbildung die Führung der Tonwellen auf den harten Gaumen ist.

Dieses elementare Prinzip soll dem Sänger als Grundstein für seine ganze zukünftige gesangliche

Tätigkeit dienen, von welchem er nie abweichen darf.

Der Sänger muss also bewusst und systematisch die Konzentration der Tonwellen am harten Gaumen nach Möglichkeit fördern. — Beim Ansatze am harten Gaumen hat man das Empfinden, als ob ein dichter Luftstrom auf diesen Punkt schlagen würde. Dieses Gefühl nennt man Anschlagsgefühl.

Das Empfinden (Schlagen eines Luftstromes auf den harten Gaumen) muss der Sänger bei jedem gesungenen Tone in grösserem oder kleinerem Masse haben. Ist es bei irgend einem Tone nicht der Fall, so war der Ansatz unrichtig. —

Dieser Lehrsatz gilt für sämtliche Stimmlagen in ihrem ganzen Umfange und in allen Modifikationen.

II.

Der Punkt, der für den Ansatz am harten Gaumen gewählt wird, ist nicht beständig, sondern ändert sich der Tonhöhe entsprechend. — Diese Erscheinung nennt man die Verschiebung der Ansatzpunkte für die verschiedenen Tonhöhen, und zwar nach folgender Feststellung:

je tiefer der Ton, desto tiefer (näher zu den Zähnen) der Ansatzpunkt, und je höher der Ton, desto höher (näher zum weichen Gaumen) der Ansatzpunkt.

Dieser Grundsatz ist für die Verleihung und Erhaltung einer einheitlichen Klangfarbe im ganzen Stimmumfange von grosser Bedeutung.

III.

Je höher der Ton, desto bogenförmiger und enger am Gaumen gestalten sich die Ausströmungslinien der Schallwellen.

Dieser Grundsatz ist für die Erreichung der Höhe, besonders bei Frauenstimmen, von besonderer Wichtigkeit.

IV.

Die Intensität der Konzentration der Schallwellen am Gaumen nimmt entsprechend der steigenden Höhe des Tones ab.

V.

Entsprechend der Intensität der Wellen am harten Gaumen gestaltet sich auch die Grösse des Ansatzgebietes für die Tonhöhe, und zwar je tiefer der Ton, desto kleiner das Ansatzgebiet; mit der steigenden Tonhöhe nimmt die Grösse des Ansatzgebietes zu.

Die Verleihung entsprechender Wärme und Fülle dem Tone ist durch die Grundsätze IV und V bedingt.

VI.

Mundöffnung für die Tonhöhe: Die Grösse der Mundöffnung ändert sich mit der Tonhöhe, und zwar je höher der Ton, desto weiter die Mundöffnung, und je tiefer der Ton, desto kleiner dieselbe. — Dieser Grundsatz ist für die Entwickelung des Umfanges der Stimme grundlegend.

Vereinigen wir die oben dargelegten Feststellungen in bezug auf den Tonansatz in ein einheitliches Ganzes, so entsteht folgendes Gesetz:

Die Konzentration der Wellen soll auf dem harten Gaumen sein. Die Mundstellung und die Konzentrationsverhältnisse sind aber nicht beständig, sondern ändern sich mit der Tonhöhe, wie folgt:

Je höher der Ton, desto grösser die Mundöffnung, höher der Ansatz, bogenförmiger die Aus-

strömungslinie, weniger intensiv die Konzentration und grösser das Ansatzgebiet. (Beispiel.) Dies kann jeder Sänger mit vollkommen richtig sitzender Stimme ganz deutlich wahrnehmen. — Man braucht ihn nur darauf aufmerksam zu machen.

In diesen Gesetzen, auf deren praktische Durchführung nicht genug hingearbeitet werden kann, ist die Grundlage der ganzen Stimmbildung enthalten.

Der Ansatz bei den Schattierungen:

Die oben festgestellten Gesetze gelten auch für die verschiedenen Nüancierungen der Stimme in bezug auf Klangfarbe, sowie in bezug auf Tonstärke, so ist

VII.

bei gleicher Tonhöhe beim dunklen Klanggepräge die Mundstellung und die Ansatzstelle kleiner, die Konzentration enger und mehr nach vorne (gegen die vorderen Schneidezähne) gerichtet. — Beim hellen Klanggepräge ist die Mundöffnung und die Ansatzstelle grösser, die Konzentration weniger intensiv und mehr in die Richtung nach dem oberen Teile des harten Gaumens verlegt.

Im p und pp unterscheidet man ebenfalls zwei Klangfarben, dunkle und helle.

VIII.

Die dunkle Klangfarbe ist, wie bei den übrigen Tonstärken, allen vorgeschriebenen Regeln der Tonbildung unterworfen.

Bei gleicher Tonhöhe ist bei p bezw. pp die Mundöffnung kleiner, der Ansatz mehr vorn, die Konzentration dichter, das Ansatzgebiet kleiner als beim f bezw. ff.

Beim hellen p bezw. pp ist die Konzentration sehr gering, daher eine relativ geringe Tragfähigkeit.

IX.

Beim crescendo und decrescendo ist der Ton ebenfalls den allgemeinen Tonbildungsgesetzen unterworfen, wobei nur — besonders beim crescendo — das dunkle p angewendet werden darf, da bei Verwendung des hellen p beim f und ff — besonders beim crescendo — leicht ein unwillkürlicher Rückschritt des Ansatzes in die hinteren Partien des Ansatzrohres (Rachen-, Kehl- etc. Ansatz) stattfinden kann.

X.

Beim Uebergang von pp ins ff und umgekehrt ist eine Aenderung der Mundstellung, der Intensität, der Konzentration, der Größe des Ansatzgebietes und eine Verschiebung der Ansätze notwendig, wie bei der Aenderung der Tonhöhe, aber in kleinerem Masse.

Ich möchte noch einiges über die Mundstellung sagen.

Eine genaue Beschreibung der Mundstellungen für die verschiedenen Vokale ist so gut wie unmöglich, da die Gestaltung der Mundöffnung ausser den Vokalen selbst auch von der Tonhöhe und von der individuellen Konstitution des Sängers abhängig ist.

Es lassen sich aber einige Anhaltspunkte angeben, die für die Studierenden nützlich sein können.

In meinem Lehrbuche „Prinzipien für Stimmbildung und Gesangunterricht“ habe ich eine annähernde Beschreibung der Mundstellung für die

verschiedenen Vokale ausgeführt. — Die wichtigsten Mundstellungen habe ich abphotographieren lassen; diese können für den Sänger als festgestellte Grundsätze dienen, da sich sonst die richtige Aussprache der Vokale bei vollkommen richtigem Ansatz gar nicht erzielen lässt.

Hiermit ist eine Anzahl von Prinzipien festgestellt, die beim Stimmbildungswesen unbedingt verfolgt werden müssen. — Der Kern dieser Arbeiten besteht darin, dass der Sänger bei der Stimmbildungsarbeit an die Funktionen der rückwärtigen und mittleren Partien des Ansatzrohres (d. h. an die Bewegungen des Kehlkopfes, der Stimmbänder, der Zungenwurzel, des Zäpfchens des Gaumenbogens usw.) überhaupt nicht zu denken braucht, sondern sich ausschliesslich mit den vorderen Partien, d. h. mit dem vorderen Teil des harten Gaumens und seiner unmittelbaren Umgebung zu beschäftigen hat. — Dadurch wird bei ihm der Begriff der vorne sitzenden Stimme derart eingewurzelt, dass die Möglichkeit der Zulassung eines rückwärts sitzenden Tones von vornherein ganz ausgeschlossen ist. — Die ganze Arbeit wird dadurch ungemein erleichtert und der Sänger kann bei entsprechender Erfahrung mit fast absoluter Sicherheit die künstlerische Ausgestaltung seiner Stimme durchführen.

Was die Wirkung dieser Prinzipien im praktischen Unterrichte betrifft, so bin ich in der angenehmen Lage, auf eine ganze Reihe von lebenden Beispielen aus meiner Unterrichtspraxis hinzuweisen, die als beste Beweise dienen können für die besondere Präzision und Sicherheit, mit denen diese Prinzipien wirken.

Es ist mir leider im Rahmen dieses einen und

dabei auf so knappe Zeit bemessenen Vortrages ganz unmöglich, mich auf die nähere Erklärung dieser, sowie über meine weiteren Unterrichtsprinzipien ausführlich auszubreiten. — Ich beschränke mich hier nur auf die kurze Besprechung derjenigen Arbeiten, die ich für die Schaffung einer Basis für zielbewusste Arbeit in der Gesangspädagogik als besonders wichtig betrachte.

Zur Verwirklichung meiner im Anfang des Vortrages erwähnten Vorschläge:

a) Feststellung von Gesetzen für zielbewussten Stimmbildungs-Unterricht,

b) Popularisierung des Hartengaumenansatzes nebst seinen Modifikationen als Ausgangspunkt der ganzen Stimmbildung

wäre hiermit der erste Schritt getan.



Die Grundfunktionen des Ansatzes in Gesang und Sprache.

Von

Prof. Dr. Martin Seydel.

M. D. u. H.! Wenn man nach Berlin kommt, so erlebt man immer einen Höhepunkt; ich möchte es eine Art Gipfelgefühl nennen, das man hat, wie man es bekommt auf einem wirklich hohen Berge oder auch am Strande des Weltmeeres, wobei es eine merkwürdige Erfahrung ist, dass man dieses Gefühl, nichts über sich zu haben und sich in dem Zustande einer Vollendung zu befinden, sowohl auf einer Höhe von 0 Metern wie auf Höhen etwa über 3000 Meter in gleicher Weise erleben kann.

Aehnlich, m. D. u. H., geht es den Sängern und Sprechern und der Pädagogik ihrer Künste mit dem Ansatz. Es wurde schon gestern bei den Gesangsdebatten ausgesprochen, dass es der Ansatz und immer wieder der Ansatz sei, der alle Rätsel für Gesang und Sprache in sich enthielte und dessen Richtigstellung und fehlerfreie Lösung die wichtigste Frage der Stimmpädagogik und, da die Stimme als zentrales Ausdrucksinstrument auch für alle anderen

Instrumente und Werkzeuge redender Künste vorbildlich sei, schliesslich eine Zentralfrage der gesamten akustischen Kunstpädagogik bilde. Die Pädagogik soll einen gesunden Keim zu einer gesunden Vollentwicklung bringen; dabei muss der Keim, der noch unentwickelt ist, doch die Vollentwicklung in der Anlage schon in sich bergen. Und wie es ist bei einem Gedicht oder einer Komposition, wenn man nur den Anfang hat, so spinnt sich der ganze Organismus des Kunstwerkes richtig ab, wenn er ausgereift war, sei es bei der blossen Wiedergabe, sei es bei der ersten Schöpferproduktion: ganz 'dem entsprechend gibt auch im Ton oder Wort der Ansatz gleich das Ganze, d. h. im Keime der ersten Entstehung liegt die Entwicklung für die Gesamtausgestaltung schon beschlossen, es ist ein einheitliches Gebilde, das zwar, von aussen gesehen, Anfang, Mitte und Ende hat, einen Einsatz, Verlauf und Abschluss, dessen Wesen es aber ist, mit einem glücklichen Ansatz von A bis Z oder als A und O in organischem Zusammenhang einheitlich seine Vollendung darzubieten. Wir verstehen unter „Ansatz" im Gesang und Sprechen dasselbe, was der Geiger den „Strich", der Klavierspieler den „Anschlag" nennt, d. h. eine Gesamtfunktion, mit der der ganze, zunächst technische Verlauf sich charakterisiert.

Der Name „Ansatz" hat infolgedessen eine gewisse Mystik, besser gesagt, etwas Symbolisches an sich; er gehört nicht zu den streng wissenschaftlichen Begriffen, sondern ist ein Ausdruck der „Kunde", der Stimmkunde, Gesangs- oder Sprechkunde, die als Theorie oder Lehre sich bemüht, die Praxis zu begleiten und womöglich zu führen, die aber nicht, wie die Wissenschaft,

in der Forschung selbst ihre Hauptaufgabe findet. Die Kunde soll die Resultate der wissenschaftlichen Arbeit kennen und benutzen; die praktische Tätigkeit aber und die künstlerische im besonderen bedarf noch über die Wissenschaft hinaus dieser anderen, freieren und doch tiefer wirkenden Führung von „kundiger Hand", um in dem Feuer der Produktion und dem beständigen Wechsel der vorliegenden Wirklichkeitsbedingungen sich behaupten zu können; wissenschaftliche Einzelheiten und Messungsresultate können dazu nicht allein genügen.

Für die Künste von Ton und Wort ist nun aber eine derartige Kunde doppelt, ja dreifach nötig, und zwar deshalb, weil bei der Stimme und ihrem Gebrauch nie etwa nur die physische Seite allein im Spiele wäre; es handelt sich hier neben der Physis unserer Organe auch stets um das Psychologische von ästhetischen Wirkungen, ja mehr noch als das, die ästhetischen Wirkungen von Ton und Wort führen uns immer, wenn Musik oder Sprache ertönen, bis heran an die Pforten des Geistes, das Bewusstsein selbst wird ergriffen, und nur wenn dieses beteiligt ist durch Aufnahme und Verständnis, ist Musik oder Sprache wirklich vorhanden. Dabei ist es das grösste Wunder, dass und wie diese drei Sphären wirklich ineinander greifen. Die Physis hat bei Gesang und Sprache nur Wert, wenn sie einer psychischen Funktion angehört; diese aber gewinnt ihre Bedeutung erst, indem sie mit dem Geistigen nach innen in Verbindung tritt, eine Psyche ohne Bewusstsein ist weder der Kunst noch der Sprache fähig.

So hat also die Kunde oder Lehre dieser Gebiete stets drei Sphären zu berücksichtigen, die

leibliche, seelische und geistige, und schon deshalb kann eine einseitiger gerichtete Wissenschaft, so sehr sie im einzelnen Hilfe zu bringen vermag, nie die ganze Kunde für Sprache und Gesang enthalten. Im Physischen ist aber das geringste Kraftmass unsere erste und wichtigste Norm, im Psychischen die ästhetische Prägnanz: wirksam in einem der Kunst günstigen Sinne ist immer das, das eine gewisse über das Alltägliche hinausgehende Lebensfülle darbietet, ohne uns die Grenze des Möglichen schon fühlen zu lassen. Für das Geistige — man könnte es das Pneumatische nennen — brauchen wir dann schliesslich noch eine dritte Norm; es ist der Satz von der Ausschöpfung der inhaltlichen Beziehungen: ein Wort- oder Tongebilde muss bei der Wiedergabe sämtliche geistigen Beziehungen ausschöpfen und für das Ohr erscheinen lassen, die in ihm enthalten sind.

Wenn wir nun nach Wissenschaften fragen, die uns im Ausbau dieser Kunde helfen können, so ist es nicht nur die Physiologie, die Phonetik und Akustik. Hier, wo von der Berliner Schule und neuerdings auch von Hamburg aus soviel gearbeitet und geleistet worden ist in der physiologischen Stimmforschung, möchte ich für die Stimmkunde einmal den Namen des grossen Leipziger Psychologen Wilhelm Wundt mit besonderem Nachdruck nennen. Jn Wundts Völkerpsychologie, die zuerst im Jahre 1900 erschien, sind besonders im ersten Teil, der die Sprache behandelt, sehr viele Beobachtungen niedergelegt, die sich, da sie auf experimenteller Psychologie beruhen und also psycho-physischer Natur sind, direkt in unsere Kunde einfügen und ihr die grössten wissenschaftlichen Stützen gewähren.

Dabei ist es zwar nicht zu verwundern, aber um so mehr hervorzuheben, dass diese Forschungsresultate über Stimm- und Sprachbildung schon mit den alten Lehren der italienischen Gesangspraxis auf das verblüffendste übereinstimmen.

Den Lesern meiner eigenen Veröffentlichungen ist es nicht unbekannt, dass sich diese psychologischen Erkenntnisse hauptsächlich darauf beziehen, wie die Ansatzbewegungen der Stimme mit den Bewegungen der Nahrungsaufnahme in einem Einklang stehen, der ganz ungeahnte Vorteile bietet für die pädagogische und künstlerische Arbeit. Seit meinen ersten Beobachtungen, dass Wundts Forschungen da mit der italienischen Tradition übereinstimmen, die ich selbst direkt überkommen hatte über München von Mailand, hat sich in den Hauptsachen nichts geändert; nur hat die praktische Anwendung bedeutend an Ausdehnung gewonnen und es haben sich diese Grundprinzipien in mannigfacher Weise und überall bewährt. Ich selbst habe neben dem künstlerischen Privatunterricht seit zwölf Jahren die Ehre, den Unterricht in Vortragskunst für alle Fakultäten und im liturgischen Gesang für die sächsischen protestantischen Theologen an der Universität Leipzig nach dieser psychologischen Methode zu geben; die Schule hat es aufgegriffen, besonders in Hannover, wo der städtische Sprachheilunterricht sich mit ausgezeichneten Erfolgen, neben den Gutzmannschen Methoden, dieser Technik bedient. Herrn Dr. med. Bockhorn auf der Nordseeinsel Langeoog, einer anerkannten Autorität in der ärztlichen Behandlung erkrankter Sprecher und Sänger, bin ich sehr zu Dank verpflichtet, dass er mir durch gemeinsame Kurse am Meeresstrande die direkte ärztliche Kontrolle

unserer Uebungen ermöglichte, und in dem evangelischen Kloster Loccum (Provinz Hannover) wird, wie in Sachsen, der gesamte kirchliche Dienst in Sprache und Gesang nach dieser Technik geübt.

Literarisch ist die italienische Tradition dieser Ansatzlehre in älterer Zeit nicht fixiert, wenigstens hat sich bisher noch nichts darüber gefunden; aber an alten Bildern können Sie Studien machen, wie die Italiener den Ansatz beobachteten. Ich zeige Ihnen ein Bild des Säuglingsmundes auf einer Madonna von Mantegna, ferner die singenden Engel desselben Künstlers; dann betrachten Sie bitte im Vergleich die Melonenesser von Murillo und die cymbelschlagenden Kinder von Luca della Robbia; überall gleicht die Ansatzstellung der Organlage bei der Nahrungsaufnahme und meist sind die Zungen wie zum Trinken oder Essen vorgestreckt. Sehr auffallend ist diese Zungenlage auch bei einem erwachsenen Engel, ebenfalls von Mantegna, in der Gruppe „musizierende Engel“; die singenden Jünglinge von L. della Robbia sind bekannt und zeigen dasselbe. Ein träumerisches Mädchen von Greuze hat die Zunge zwischen den Lippen, und grade dadurch erhält der Mund erst seinen kirschensüssen Liebreiz, während dem älteren geistreichen englischen Herrn, von Lawrence gemalt, der Witz direkt auf der Zunge zu liegen scheint. Charakteristisch wirken dann die eigenartigen und doch so natürlichen Zungenstellungen an asiatischen Kunstwerken aus dem Berliner Königl. Museum für Völkerkunde, deren photographische Vervielfältigung mir freundlichst gestattet wurde; der chinesische Glücksgott hält in feistem Behagen die Zunge breit über die Unterlippe erhoben und die tibetanische Kriegs-

maske zeigt die ganze Zunge in wilder Gier ganz vorn fast raubtierartig hochgebogen, wie es ähnlich auch von den Wappenlöwen bekannt ist. Die griechische Schauspielermaske an einer Terrakotta des Berliner Königl. Museums (Antiquarium) zeigt auch deutlich die schwebende Zungenlage bei der Diktion; ein letztes Bild, die Geburt der Venus von Botticelli, stellt in den Nebenfiguren Ein- und Ausatmung in besonders schöner Weise dar.

Wenn wir die Beziehung der Atmung zum Dufteinsaugen, den Zusammenhang der Artikulation mit der Nahrungsaufnahme und der Geschmacksempfindung, der Grundlage von Witz und „Geschmack" auch im Psychischen der Sprache, in diesen Bildern berücksichtigt sehen, so überrascht es uns nicht, dass die Wundtsche Schule vor kurzem festgestellt hat, dass über 80 Prozent der bekannten Sprachen und Dialekte die Worte für Vater und Mutter aus den Stämmen pa und ma, d. h. aus Lauten arbeiten, die in der Sangbewegung des kindlichen Mundes ihren Ursprung haben.

M. D. u. H., da meine Zeit abgelaufen ist, möchte ich Ihnen nur noch zwei Apparate kurz zeigen und erklären. Der einfache Blasebalg mit einer Art Stimmpfeife zeigt den falschen Gebrauch eines stossenden Ansatzes und das richtige fliessende Sprechen, das bei zurückgehaltenem Atem durch gute Artikulation von selbst zustande kommt. Ein Schallbecher, dessen Patentierung beantragt ist, soll dazu dienen, besonders in geschlossenen Räumen und bei Geräuschen die Stimmen der Redner und Sprecher zu verstärken, ohne doch, wie die bisher gebräuchlichen Rufrohre und Megaphone, den Klang und die Ausdruckswirkung zu entstellen.

Wissenschaft und Gesangspädagogik, Röntgenstrahlen und praktische Stimmbildung.

Von

Clara Hoffmann, Dr. Ott, Dr. Panconcelli-Calzia.

Hochgeehrte Anwesende!

Als ich vor zwei Jahren zu Ihnen sprach, hatte Herr Dr. Ott seit einem halben Jahre mit mir gearbeitet. Er hatte meine stimmbildnerische Tätigkeit kontrolliert und nachgeprüft durch regelmässig wiederholtes Untersuchen der Stimmbänder und des Ansatzrohres, durch Prüfung der Atmung in verschiedener Form und durch phonographische Aufnahmen, die nach der Stimmkur oder nach bestimmtem Zeitabstand wiederholt wurden. Der Arzt überwachte, dass ich bei meinen Schülern keinen Schaden anrichtete. In den seither verflossenen zwei Jahren hat sich auch Herr Dr. Panconcelli-Calzia unseren Untersuchungen beigesellt, und wir haben zu dreien in jeder Woche zwei Abende miteinander gearbeitet. Der grosse Wert der Mitarbeit des Herrn Dr. Calzia liegt für uns Stimmbildner in Folgendem: Sprache und

Gesang ist ein Zweig, ein kleiner Teil des grossen Gebietes, das unter dem Namen Phonetik zusammengefasst wird. Herr Dr. Calzia ist aber der Leiter des phonetischen Laboratoriums des Seminars für Kolonialsprachen in Hamburg. Wir hatten also in ihm den vollausgebildeten Phonetiker und durch ihn und seine amtliche Stellung in Hamburg, dem einzigen phonetischen Laboratorium, das bis jetzt in Deutschland besteht, gleichzeitig alle Untersuchungsapparate und Methoden zur Verfügung, die die Jetztzeit als die besten anerkennt.

So sind die Ergebnisse unserer Arbeit, die wir Ihnen heute mitteilen, streng geprüft durch den Arzt, den Phonetiker und den praktischen Stimmbildner. Die Wissenschaftler haben in dankenswertester Weise ihr volles Interesse unseren gesangspädagogischen Fragen gewidmet.

Meine Mitarbeiter und ich wollen damit nicht sagen, dass wir unsere Arbeit für vollkommen und unverbesserlich halten und andre nicht neben uns gelten lassen möchten. Unser Bestreben ist einzig zur Klärung der mannigfachen Stimmprobleme, die der Gesanglehrer nur mit dem Ohr, mit dem subjektiven Gefühl beurteilen kann, beizutragen. Wir versuchen das, indem wir nach einer festen Grundlage der Stimmbildung suchen, nach Beweisen dessen, was das Ohr feststellt, nach den Gesetzen, die die Anstrengungslosigkeit und Schönheit eines Tones bedingen.

Herr Dr. Calzia wird Ihnen jetzt die Art der Untersuchungstechnik schildern, Herr Dr. Ott die Ergebnisse beschreiben, ich gehe zuletzt auf den Wert der Resultate für die praktische Stimmbildung ein.

Die experimentelle Phonetik.

Von

Dr. Panconcelli-Calzia.

Die experimentelle Phonetik stellt dem Forscher zahlreiche Mittel zur Untersuchung der Stimme zur Verfügung.

Meine Mitarbeiter und ich haben mehrere gesangspädagogische Fragen mit Hilfe der zahlreichen Apparate untersucht, die sich im Hamburger phonetischen Laboratorium befinden.

Wir haben uns u. a. folgender Apparate bedient: des Gürtelpneumographen von Gutzmann, des Laryngographen von Zwaardemaker, des Kehltonschreibers, des Phonographen, des Lioretgraphen und der Röntgenstrahlen.

Dabei haben wir die Ueberzeugung gewonnen, dass die Stelle der Röntgenstrahlen in der Untersuchungsmethodik der experimentellen Phonetik keineswegs gering ist.

Die Röntgenstrahlen geben am Durchleuchtungsschirm und durch die photographische Platte sofortige Auskunft, ermöglichen die Ausmessung der Resultate und behindern den Phonierenden in keiner Weise. Trotzdem darf man sie nicht überschätzen, weil sie in unkundigen Händen die Versuchsperson lädieren können (Verbrennung, Schlag usw.), die Bewegungen der Sprechwerkzeuge nur von der Seite zeigen und nicht ermöglichen, das Aufgenommene wieder zu hören. Sie bilden jedenfalls eine vorzügliche Ergänzung von anderen Untersuchungsmethoden.

Bereits 1896 (4. XII.) wies Herr Dr. Scheier als erster auf die Rolle der Röntgenstrahlen für die Untersuchung der Nase und des Kehlkopfes hin,

und im Laufe der Zeit hat er mit seinen Arbeiten den Wert seiner damaligen Prophezeihung bestätigt. Ihm folgten andere Wissenschaftsmänner, wie Gutzmann, Levy-Dorn, Eykmann, Meyer, Barth, Grumnach. Ein Beweis, wie man in wissenschaftlichen Kreisen von der Bedeutung der Röntgenstrahlen für phonetische Zwecke überzeugt ist. Aber auch in gesangspädagogischen Kreisen scheint man, wenn auch nur sporadisch, dieser Ansicht zu sein. Herr Gesanglehrer Raven in Wiesbaden bedient sich in seinem praktischen Unterricht der Röntgenstrahlen.

Meine Mitarbeiter und ich sind also nicht die ersten auf diesem Gebiete. Der Vorzug unserer Untersuchungen scheint mir in folgenden Punkten zu bestehen: 1. Wir haben viele Menschen (ca. 200) durchleuchtet bezw. photographiert. 2. Wir haben die Versuchspersonen sorgfältig ausgewählt und durch Untersuchung von Nichtsängern, fortgeschrittenen Gesangsschülern, guten Berufssängern und Stimmkranken eine gewisse Vorstellung der Norm gewonnen. 3. Das Material ist nicht allein vom theoretischen Standpunkt, sondern, wie Ihnen meine Mitarbeiter beweisen werden, auch in praktischer Hinsicht bearbeitet worden.

Das phonetische Laboratorium des Seminars für Kolonialsprachen, Hamburg, besitzt eine Eresco-Vorrichtung der Firma Seifert & Co., Hamburg. Mit dieser Vorrichtung haben wir durchleuchtet und photographiert. Die Röhren wurden von der Firma Müller in Hamburg geliefert. Die Durchleuchtungen fanden mit einer Stromstärke von 3 Milliampère und nicht länger als 20—25 Sekunden statt; jede Person wurde im ganzen in derselben Sitzung höchstens 4—5 mal durchleuchtet, und zwar mit Pausen. Mehrere Versuchspersonen haben wir nach

einem Zwischenraum von 12—14 Monaten wieder durchleuchtet zur Feststellung der Fortschritte. Bei den photographischen Aufnahmen benutzte ich eine von der Firma Müller ad hoc hergestellte Röhre; die Maximalstromstärke betrug 70—75 Milliampère, die Expositionsdauer $^3/_{10}$—$^5/_{10}$ Sekunde. Da ich die gesetzlich vorgeschriebenen Massregeln getroffen hatte, ist kein Unfall zu verzeichnen.

Bei den Untersuchungen waren meine Mitarbeiter und ich gegenwärtig. Bei der Pause wurde sofort Protokoll auf besonderen Bogen rediziert.

Die Formulare, die Resultate der Bearbeitung der Durchleuchtungen und Photographien, die photographischen Platten werden Ihnen bei der Demonstration vorgelegt.

Resultate der Röntgendurchleuchtung.

Von

Dr. med. A. Ott.

In der Art, wie es Herr Dr. Panconcelli-Calzia soeben schilderte, haben wir im Laufe der letzten zwei Jahre 186 Menschen untersucht, und zwar bei allen, Singstimme wie Sprechstimme. Heute berichten wir nur über den Teil der Resultate, der sich auf die Singstimme bezieht. Unsere Absicht war dabei, festzustellen, wie sich die Halsorgane nach Lage, Form und Bewegung verhalten einerseits bei gutem Ton, andererseits bei schlechtem Klang, Stimmfehlern oder vielmehr, wie letztere durch die abweichende Stellung der Organe hervorgerufen werden. Das von uns erstrebte Endziel aber sollte ein praktisch stimmpädagogisches sein, nämlich durch unsere

Untersuchungen zu erfahren, wie man auf der Basis der so gewonnenen Kenntnisse gute Stimmen ausbilden und schlechte und erkrankte wieder in Ordnung bringen kann. Die Untersuchten waren teils ausgebildete oder in Ausbildung begriffene Sänger, teils Natursänger. Jeder von ihnen hat auf dem Vokal a in Skalen oder Arpeggien von der unteren Grenze seiner Stimme bis zur oberen in einem Atem auf- und abwärts gesungen. Den Vokal a haben wir deshalb gewählt, weil an ihm Gutes und Schlechtes am deutlichsten hörbar und sichtbar ist. Bei dem Untersuchen wurde von Frl. Hoffmann und mir mit dem Ohr genau kontrolliert, ob und inwieweit der Klang gut war, resp. welche Stimmfehler sich zeigten.

Als Ideal- oder gute Stimmen bezeichnen wir die, welche vollständig frei sind von Nebengeräuschen und die anstrengungslos und weich bleiben in allen Tonlagen und dynamischen Schattierungen. Damit bei Ihnen ja kein Zweifel darüber bleibt, welcher Stimmklang damit gemeint ist, wird Frl. Hoffmann Ihnen ein Beispiel geben.

Als Kontrast dagegen den Knödelton.

Ferner harten, flachen Ton durch Kiefer- und Zungensteifheit, sodann harten Ton durch steifen Bauchmuskel. Nun zum Schluss wieder den von uns als gut bezeichneten Ton.

In diesem Sinne gut waren 34 von unseren 186 Stimmen. Im Gegensatz dazu mussten 67 als s e h r schlecht bezeichnet werden; sie klangen sehr schlecht, teils wegen starker Nebengeräusche, wie Rauhigkeit, Kratzen, Heiserkeit, teils wegen stark ausgeprägter anderer Stimmfehler, wie Knödel, Enge, Härte, Nasalität, teils weil starke Stimmbeschwerden vorhanden waren. Die übrigen 85, welche diese

Fehler in geringem Masse zwar auch hatten, in der Hauptsache aber guten Stimmklang aufwiesen, sind als mittelgute bezeichnet.

Die erste Frage, welche uns interessierte, war die nach dem Höhenstand des Kehlkopfes, und zwar in der Ruhe, d. h. also, während nicht gesungen wurde, die sogenannte Indifferenzlage. Dazu haben wir den Ring des Ringknorpels aussen am Halse abgetastet und darauf ein Schrotkorn geklebt — das ist auf dem Röntgenbild schön sichtbar — und den Höhenstand dieses Schrotkornes an den Halswirbeln von oben her abgezählt. Mit Kehlkopfstand ist also immer die Höhe der schmalen Vorderseite des Ringknorpels gemeint. Hierbei hat sich nun gezeigt, dass der Normalstand dieses Punktes dem 6. und 7. Halswirbel entspricht, und zwar besteht bei guten Stimmen die ausgesprochene Neigung, die Mitte zwischen 6. und 7. Halswirbel einzunehmen. Bei unseren guten Stimmen haben wir diesen Stand immer gefunden. Nur einmal stand der Kehlkopf vor dem 8. Wirbel, also dem 1. Brustwirbel, da es nur 7 Halswirbel gibt. Diese Stimme war aber vorher krank gewesen und erst seit kurzem repariert; hier war offenbar der Gleichgewichtszustand noch nicht eingetreten.

Je schlechter die Stimme ist, um so stärker weicht der Kehlkopf schon in der Ruhe aus dieser Lage ab; er kann nach oben bis zur Höhe des 4., nach unten bis zum 8. Wirbel gehen. Immerhin wird auch bei schlechten Stimmen noch ziemlich oft der Normalstand gefunden, ein Zeichen dafür, dass — wie wir ja auch alle wissen — abweichender Kehlkopfstand nicht die alleinige Ursache schlechter Stimmbildung ist. Etwas sehr Wichtiges hat sich aber noch gezeigt: Abweichungen

des Kehlkopfstandes nach unten haben nicht so schlechten Einfluss auf die Stimme, wie die nach oben; bei letzteren fanden sich die stärksten Stimmfehler.

Was die Bewegungen des Kehlkopfes beim Singen anlangt, so fanden wir bei guten Stimmen ausnahmslos, dass er mit der Tonhöhe auf und ab geht und zwar besteht durchaus das Streben: Je besser die Stimme und je weiter die Ausbildung, um so geringer werden diese Bewegungen. Bei schlechten Stimmen sind sie oft sehr ausgiebig, 2, 3 cm und mehr, bei guten Stimmen überschreiten sie ½ bis 1 cm meist nicht. Stillstand des Kehlkopfes beim Skalensingen haben wir dagegen bei guten Stimmen nie beobachtet. Im Gegenteil, überall, wo der Kehlkopf stillstand, oder, was auf dasselbe hinauskommt, kleine unregelmässige Bewegungen zeigte, d. h. also nach jedem Ton wieder in seine Ruhelage zurücksank, war die Stimme schlecht; sie klingt dann starr und gequält. Recht oft, namentlich dann, wenn sein Ruhstand ein etwas höherer war, macht der Kehlkopf auch bei guten Stimmen zum Ansatz einen kleinen Sprung nach unten, um dann aber mit dem Ton auf und ab zu gehen. Vielleicht haben solche Bewegungen Barth zur Forderung des tiefen Kehlkopfstandes beim Singen gebracht, und das Gleiche bedeutet wohl auch die bekannte Forderung von Julius Stockhausen. Dieser fordert aber nur eine mässige Tiefstellung, und das stimmt ja auch mit unserer Beobachtung, dass die Höhe des 7. Halswirbels bei guten Stimmen nicht unterschritten wird, ziemlich überein. Machte, was wir viermal fanden, der Kehlkopf sogar entgegengesetzte Bewegungen, d. h. ging er mit Ansteigen der Tonhöhe nach abwärts, mit dem Fallen aufwärts, so war der Klang immer schlecht.

Das Zungenbein geht bei guten Stimmen immer gleichsinnig mit dem Kehlkopf auf und ab: machten beide entgegengesetzte Bewegungen, der Kehlkopf aufwärts, das Zungenbein abwärts, so waren die Stimmen jedesmal schlecht.

Das Zungenbein tritt in der Höhe auch bei guten Stimmen fast immer minimal nach vorne. Wird dieses Vortreten jedoch stärker, so wird allemal der Klang schlecht; die Stimme wird rauh und kratzig bei Männern, bei Frauen verhaucht. Immer wird dann die Höhe besonders schwer und versagt endlich ganz. Frl. Hoffmann wird Ihnen vormachen, wie die Stimme dann klingt. Das Rauhe und Kratzige, das so viele Männerstimmen haben, hat wohl regelmässig seinen Grund in diesem starken Vorgehen des Zungenbeins, vorausgesetzt natürlich, dass kein Kehlkopfleiden da ist; oft beteiligt sich auch der Kehlkopf an diesem Nach-vorne-Gehen. Geht das Zungenbein bei jedem einzelnen Ton von neuem nach vorne, so ist die Stimme besonders stark verdorben.

Verbindet sich bei Kehlkopf und Zungenbein das Nach-vorne-Gehen gleichzeitig mit dem Stehenbleiben auf der gleichen Höhe, so bekommt die Stimme etwas Forciertes, Gewaltsames, man hört die Muskelanstrengung des Sängers bei der Tongebung. Der Kehlkopf bleibt eben nicht von selbst stehen, er wird durch die Muskulatur festgehalten. Das spricht durchaus für die Richtigkeit der in Sängerkreisen herrschenden Anschauung, dass das Fallen und Steigen des Kehlkopfs beim Singen nicht durch Muskeltätigkeit, sondern durch den Luftdruck hervorgerufen wird.

Die Weite des Stimmkanales, wie wir ihn nennen, d. h. des Resonanzraumes oberhalb des

Kehlkopfes, also des Weges zwischen der hinteren Rachenwand und des Zungengrunds, beträgt an seiner engsten Stelle — immer bei Vokal a — etwa ½ cm. Ist er erheblich enger — manchmal erscheint er dem Auge fast verschlossen —, so wird die Stimme eng oder knödelig; ist er erheblich weiter, 1—1½ cm, so klingt die Stimme auch schlecht, kratzig oder verhaucht, weil das durch starkes Vortreten des Zungenbeins verursacht wird.

Beim gut klingenden a ist die Zunge hinten ganz leicht nach oben gewölbt; dadurch wird vermieden, dass der Zungengrund nach unten auf Kehldeckel und Kehlkopf drückt (Härte, evtl. Knödel). Bei schlechten Stimmen fehlt diese Wölbung häufig, oder sie ist übertrieben hoch.

Dem Ohr erscheinen die verschiedenen Klangveränderungen, die wir Stimmfehler nennen, oft als etwas Einheitliches, und man wird dadurch leicht zu der Annahme verleitet, dass ihnen auch jedesmal die gleiche Ursache zugrunde liegt. Das ist aber nicht der Fall, sondern ein Klang, der dem Ohr als ein und derselbe erscheint, kann verschiedene Ursachen haben. Beim Stimmbruch z. B. machte der Kehlkopf einmal eine minimale Bewegung nach rückwärts, blieb sonst aber auf derselben Höhe, machte dreimal einen Satz nach aufwärts, zweimal einen Satz nach abwärts, mehrmals war keine Aenderung in der Bewegung zu sehen.

Wie diese Resultate in der Praxis zu verwerten sind, wird Ihnen Frl. Hoffmann jetzt noch kurz darlegen.

Praktische Anwendung.

Von

Clara Hoffmann.

Zunächst werde ich Ihnen sagen, in welcher Weise mir selbst die Röntgenographie inzwischen von Nutzen gewesen ist. Wir durchleuchteten eine Reihe meiner Schüler vor und nach einer bestimmten Anzahl von Stunden. Von den Resultaten gebe ich Ihnen einige Beispiele: Bei einer Dame stand der Kehlkopf bei der ersten Untersuchung am Unterrand des siebenten Halswirbels, also nach unserer Ansicht reichlich tief, beim zweiten Mal neben dem sechsten Halswirbel. Das erste Mal hatte der Kehlkopf seine Höhe während des Singens nicht verändert, das zweite Mal stieg und fiel er mit der Tonhöhe. Bei einer zweiten, recht stimmkranken Dame stand der Kehlkopf das erste Mal an der Mitte des ersten Brustwirbels, also des achten Wirbels von oben her abgezählt, und bei der zweiten Untersuchung am Oberrand des siebenten Halswirbels. Das bedeutet eine Höherstellung der Indifferenzlage des Kehlkopfes um zirka 3 cm.

Umgekehrt ging es bei einer andern Dame. Das erste Mal stand der Kehlkopf neben dem fünften Halswirbel, nach unserer Ansicht also zu hoch, das zweite Mal am Oberrand des siebenten Halswirbels. Hier war er also um etwa 3 cm tiefer gerückt. Bei einem Herrn ist das sogar vom Unterrand des vierten Halswirbels bis zum Oberrand des siebenten geschehen.

Bei der erstgenannten Dame war bei der ersten Untersuchung die Zunge beim Vokal a nach hinten oben zurückgezogen und dadurch der Stimmkanal für das Auge völlig geschlossen. Das zweite Mal war

der Stimmkanal an seiner engsten Stelle $1/2$ cm weit, wie wir es für Vokal a normal gefunden haben.

Bei der anderen Dame hatte das erste Mal das Zungenbein ganz unregelmässig immer plötzlich einen Satz vor- und rückwärts gemacht. Das zweite Mal ging es ruhig mit dem Kehlkopf — der Tonhöhe entsprechend — mässig auf und ab.

Aus diesen Beispielen mögen Sie ersehen, dass die Schönheit und Bequemlichkeit der Stimmgebung gewissen körperlichen Einstellungen, natürlich nicht des Kehlkopfes allein, bedingungslos unterworfen sind.

Jetzt werden Sie, meine verehrten Kollegen und Kolleginnen, mir sagen: Aber haben Sie denn wirklich die Absicht, immer bewusst an Kehlkopf, Zunge und Zungenbein herumzustellen, um einen guten Ton zu erzielen? — Nein, gewiss nicht. Meine Grundsätze lauten auch heute noch: die richtige Stellung und Bewegung des Kehlkopfes muss sich, dem Gehör folgend, durch die richtige Atmung von selbst einstellen, unwillkürlich ergeben. Wo ein Druck von Zunge oder Kiefer dies verhindert, mache man Lösungsbewegungen, übe richtige Lautbildung usw. Aber das freilich erwarte ich vom Stimmbildner, dass sein Ohr nach Möglichkeit die Ursachen der Stimmfehler erkennt und dass er seine Anweisungen davon abhängig nach der Art des Schülers verschieden zu geben vermag. Dies zu hören, sollte nach meiner Ansicht jeder Gesanglehrer lernen können.

Sicherheit kann uns aber nur die Röntgenuntersuchung (oder andere wissenschaftliche Beweisquellen) geben. Sie bewahrt uns dadurch vor unsicherem Umhertasten. Sie gibt uns die Kritik dessen, was wir bei unserem Unterricht erreicht

haben. Sie hilft uns zur Erforschung der Naturgesetze, die guter Tonbildung zugrunde liegen. Es gibt ja aber auch noch eine Reihe ganz einfacher Mittel, auf die wir und andere Sie schon früher hingewiesen haben. Mit jenen Apparaten kann jeder Gesanglehrende arbeiten, der seine Tätigkeit kontrollieren will, ohne gleich der Mithilfe von Arzt und Phonetiker zu bedürfen. Sie sehen morgen bei den Demonstrationen, dass ich alles fortgesetzt habe, und sollen dann einen Einblick in meine Resultate erhalten.

Heute kann ich Sie noch mit einem sehr einfachen Apparat, den auch jeder sich leicht beschaffen kann, bekannt machen. Herr Dr. Calzia hat ihn aus der Praxis für die Praxis erfunden. Er entspricht der Anwendung der Manometer, die der Franzose Marage zur Prüfung der Atmung verwandte. Der Vorteil dieser roten und blauen Wassermanometer gegenüber den Manometern von Marage ist aber, dass jeder Schüler gleich selbst die Richtigkeit oder Falschheit seiner Atembewegung ablesen kann. Dass gleichzeitig die Druckkraft seiner Atmungsmuskulatur in Zahlen festgehalten wird, bleibt der Hauptwert des Apparates. Denn so kann eine spätere Messung wieder die Fortschritte des Schülers kennzeichnen. Die praktische Verwendung kann jedoch auch auf die täglichen Atemübungen erstreckt werden.





Die Umwälzungen in der Gesangspädagogik.

Von

Cornelie van Zanten.

Verehrte Kongressgenossen! Wir Heutigen erfahren auf jedem Gebiete des Lebens, der Kunst und der Industrie Umwälzungen von enormer Bedeutung. Dadurch verändern sich nicht nur die Lebensbedingungen, sondern es treten auch neue, bis dahin unbekannte Gesetze zutage. Solche Gesetze machen sich auch namentlich in der Gesangskunst geltend, und soll die höchste aller musikalischen Aeusserungen nicht noch mehr in Verfall geraten, so dürfen wir das Wie und Warum dieser Vorgänge nicht für uns behalten. Im Gegenteil, wir müssen es so viel wie möglich in die Oeffentlichkeit bringen. Viele Missstände, viele irreführende Begriffe beruhen auf Unkenntnis der grossen Menge, und diese wirkt hemmend auf das Höchste, was der Künstler anstrebt.

Vor allem ist es der hochstehende Künstler, der fürchten muss, nicht verstanden und auf dem Kunstmarkt durch eine brutale, dem Publikum

leichter begreifliche Kunst verdrängt zu werden. Die schädlichen Einflüsse werden — wie dies z. B. auch die Kunstmaler in diesen Tagen feststellten — durch die Unbildung des Zwischenhandels ausgeübt. Nur durch umfassende Aufklärung von seiten der Pädagogen und Künstler kann Wandlung geschaffen werden.

Aber wie ist diese zu bewirken?

Zuerst muss eine klare Unterscheidung von Natur- und Kunstgesang herbeigeführt werden, damit sich nicht jeder ein massgebendes Urteil erlaube und verlackten Naturgesang als höchste Kunst anzupreisen versucht. Sehen wir doch mehr und mehr ein, dass Natur ohne Gesetzmässigkeit gar nicht existiert, dass aber, sobald ihre Gesetze gewaltsam zerstört werden, Verfall eintritt. Sie — die Natur — ist es gerade, die durch richtige Pflege und durch Ausrottung aller ihr anhaftenden Mängel zu vollendeter Kunst werden kann, denn Kunst ist fleckenlose, ungehemmte Natur.

Haben nun auch Wissenschaft und Praxis noch lange nicht alle Probleme gelöst, so weiss man doch schon, dass man mit vielen veralteten Tonbildungssystemen und falscher Terminologie aufzuräumen hat. Veraltet nenne ich z. B. die Methode, bei der man die uneingestellten Resonanzräume oberhalb des Kehlkopfes durch Luft zu dirigieren versucht. Die neue Methode besteht dagegen darin, die Luft durch die mit Bewusstsein hergestellten Modifikationen der Resonanzräume zu dirigieren. Infolgedessen beruht die höhere Kunst des Singens nicht mehr auf der Eigenschaft der Luft, sondern der der Muskeleinstellungen. Erst wenn diese beherrscht werden, kommt auch die Eigenschaft der Luft zur Geltung. Diese Umwälzungen hängen mit der veränderten

Beschaffenheit des jetzigen Menschengeschlechts und seiner Lebensart zusammen. Spricht die neue Technik der künstlichen Instrumente von einer Muskelmaschinerie, so hat gerade der Gesangskünstler dem erst recht Rechnung zu tragen. Nur durch bewusstes Können kann die Gesangskunst sich wieder erheben über die Modekunst einer einseitigen Technik der Kopfstimme, die viel mehr Organe zugrunde richtet, als die frühere, gleich nach der Wagnerreform einsetzende, zu weit getriebene und einseitige Technik der Bruststimme. Nur wer beide Arten zu vereinen versteht und in jeder Lage die verschiedenen Spannungsverhältnisse des Stimmapparates anzubringen weiss, wird allmählich Farben auf seine Palette von ungeahnter Schönheit bekommen.

In der Zusammenarbeit mit Geheimrat Dr. Musehold-Berlin, fand ich dieser Tage manches, was ich in der Praxis wahrgenommen hatte, durch logische, leicht fassliche Bezeichnungen präzisiert. Es handelte sich um Untersuchungen der während des Singens mittelst Kehlkopfspiegels und Stroboskops zu beobachtenden Vorgänge bei der Brust- und Kopfstimme. So beobachtete Dr. M., dass in den Tönen des Brustregisters die Spannung der Stimmlippen durch die den Stimmlippen eingelagerten Stimmmuskeln — innere Spannung — gebildet wird, wobei die Oberfläche der Stimmlippen gewölbt ist. Weiter wurde beim Uebergange vom Brust- zum Kopfregister, d. h. in den ersten Mittellagetönen festgestellt, dass die Wölbung der Stimmlippenoberfläche allmählich abnimmt, als Zeichen dafür, dass bereits der für die Kopfstimme massgebende Spannungsmechanismus — die äussere Spannung durch die Schildringknorpelmuskeln — sich geltend macht, wodurch die Oberfläche der Stimmlippen schlechter wird. Die da-

durch entstehenden Klangfarben sind sehr verschieden und können vom ausgebildeten Sänger bewusst durch die verschiedenen Spannungsverhältnisse sowohl exklusiv mit Brust- oder Kopfstimme als auch gemischt hervorgerufen werden. Auf diese Weise kann zur Hebung der Gesangskunst die herrschende Monotonie, die durch die pedantische Kunst einer einzigen Klangfarbe eingetreten ist, bekämpft werden. Als Beweis für die scharfe Beobachtungsgabe des Spezialisten folgendes: Es kam nach den tiefen Brusttönen das e^1 an die Reihe; dies sollte wieder im Brustregister genommen werden. Auf einmal aber rief Dr. M. „das ist kein Brustton, denn die Schwingungsart der Brust- und Kopfstimme wechselten ab“! Es trat also sozusagen ein Kampf der beiden Spannungsmechanismen ein, weil der Ton, was bei Alt- und Tenorstimmen vorzugsweise geschieht, das e statt mit Brust, „gemischt“ gesungen wurde. Von neuem ist hier wieder der Beweis erbracht, dass durch die wissenschaftliche Erforschung der natürlichen Funktionen der menschlichen Organe die Gesangspädagogik vereinfacht und verbessert werden kann. Nur durch die Kenntnis des Wahren und Guten wird die hehre Macht des Gesanges wieder zu ihrem Rechte kommen, der Sängerstand erhöht und vom Druck des Handels, der ihn in Ketten legt, befreit werden. Die Zustände auf dem Gebiete des Zwischenhandels sind auf die Dauer unhaltbar. Wir gehen nicht nur am Gängelband der Unwissenden, die den Wert des Künstlers auf dem Weltmarkt bestimmen, nein, es wird überhaupt zur Geldfrage, ob es einem Künstler gelingt, sich geltend zu machen. Summen von 15 bis 20000 Mark werden hineingesteckt, damit grosse Konzertdirektionen den Künstler für das ausposau-

nen, was er in Wirklichkeit nicht ist. Kostbare Toiletten sollen ein Manko an Können verdecken, indem das Auge das Ohr irreführt. Ist es da zu verwundern, dass der Kunstgesang nur noch ein Begriff ist, der der grossen Menge aufgedrängt wird, nicht was er von Natur aus sein könnte, nämlich ein lebendiges Instrument, dem man immer mehr abzuringen vermag und dessen wunderbare Eigenschaften noch lange nicht erschöpft sind? Darum fort mit der einseitigen Salonkunst, fort mit der exklusiven Kopfstimmtechnik, durch die das Organ degeneriert. Es müssen höhere Ansprüche an die Technik, die Klangästhetik und das Hören gestellt werden. In Zukunft muss man Sänger und Vokalinstrumentalisten zu unterscheiden wissen. Solange dies nicht geschieht, kann sich jeder retten mit der leeren Redensart, „es ist Geschmackssache, ob ein Künstler gefällt". Reine Intonation, Klangfarbenbildung und Klangverbindungen sind aber nicht Geschmackssache, sondern müssen einer Kunstleistung zugrunde liegen, wenn sie von Kennern als solche eingeschätzt werden soll.

Weiter ist es wünschenswert, dass schon in den Schulen eine gesunde Vorbereitung der Organbildung vorgenommen werde. Um dies zu verstehen, kann der betreffende Lehrer nicht tief genug in die wissenschaftliche Seite der Gesangspädagogik eindringen. Nicht etwa um diese den Kindern beizubringen, sondern um die Grenze des Erlaubten kennen zu lernen. Um zu wissen, wo beide sich begegnen und wo sie naturgemäss voneinander abweichen müssen. Sie haben gemeinsam die Forderungen: „absolut klangreinen Gebrauch der Sprache, Stärkung der verschiedenen Hohlräume der Vokale, die den Kindern durch rhythmische Uebungen als

die Musik der Sprache lieb werden sollen; auch die exakten Muskelverschlüsse der Konsonanten, die bei guter Verwendung die Schönheit der Vokale zu heben vermögen, sollen schon bei den Kindern geübt werden.“ Auf einen weiteren, für Kinder wie für Erwachsene in gleicher Weise in Betracht kommenden Faktor deutet ein Wort aus Wagners Ring: „weil ich's gewahrt, willig glaub' ich dem Wunder“. Solange man das Erlernte nicht erlebt und empfindet, bleibt es graue Theorie, die wieder verloren geht. Eine Trennung der Wege muss eintreten, wo die Bestrebungen einsetzen, den Umfang der Stimme durch Uebungen der Muskelspannungen zu vergrössern und durch Atemökonomie und Formmodifikationen oberhalb des Kehlkopfs die Farbenvielseitigkeit der Vokalhöhlen zu erzielen. Das Kind soll nicht über das ihm von Natur bestimmte Mass hinausgehen und darf ruhig für höhere Töne mehr Luft verwenden. Bei ihm braucht die Tonhöhe nicht höher zu gehen als es ihm die Eigenspanner der Stimmlippen erlauben. Wenn man schon bei der Jugend anfängt, das ästhetische Hören durch die in der Sprache liegende Musik zu pflegen, so werden auch von selbst im Zwischenhandel andere Persönlichkeiten auftreten, Persönlichkeiten, die den Künstler und besonders die Künstlerin nur vom Standpunkt der Kunst aus einschätzen wollen und dies auch wirklich verstehen. Wenn so die Gesangskunst allmählich von der Zwangsjacke gewisser Modeströmungen befreit wird, so wird auch die Freude an der Bearbeitung der menschlichen Klangorgane, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert vorhanden war, wiederkehren und damit die Individualität des Ausdrucks. Pedanterie und Schablone dagegen töten die freie Entwicklung der Kunst. Die Kunst kränkelt, solange

die Mache dominiert. Wollen wir Pädagogen den Jüngeren bessere Zeiten hinterlassen, so wäre zunächst Beseitigung aller gegenseitigen Gehässigkeiten nötig. Es müsste jedem freigestellt werden, auf seine Art zum Ziel zu gelangen. In einem aber müsste volle Interessengemeinschaft bestehen: in der Hebung der sozialen Zustände. Eine „Alliance artistique universelle“ müsste herbeigeführt werden, die in erster Linie dahin wirkt, jede Ausnutzung der jungen Kräfte von vornherein unmöglich zu machen. Ein gemeinschaftlicher Kampf gegen alle kunstschädigenden Elemente und Zustände müsste begonnen werden. Eine Resolution in dieser Richtung wäre eine der besten Früchte dieses Kongresses.



Was kann die mathematische Analyse des Klanges dem Stimmbildner nützen?

Von

Professor Dr. H. Gutzmann.

Wenn ich vor Ihnen versuche, die Frage: „Was kann die mathematische Analyse des Klanges dem Stimmbildner nützen? zu beantworten, so möchte ich gleich von vornherein bemerken, dass ich zurzeit noch nicht imstande bin, Ihnen eine befriedigende oder gar erschöpfende Antwort darauf zu geben. Meine Darlegungen sollen Ihnen nur zeigen, dass wir in einer hoffentlich nicht mehr allzu fernen Zukunft auch auf dem im Thema angedeuteten Wege zu festeren Anschauungen und zu einer zuverlässigeren Kontrolle unseres Urteils über die Qualität des künstlerisch schönen Tones gelangen können.

Bisher galt allein das Ohr als höchster und zuverlässigster Richter über die künstlerische Qualität eines Gesangstones, wobei wir natürlich voraussetzten, dass der betreffende Hörer musikalisch-ästhetisch ausgezeichnet gebildet sei. Es fragt sich nur, ob diese Wertschätzung der doch immer-

hin nur rein subjektiven Urteilsfähigkeit unseres Ohres auch wirklich Berechtigung hat.

Um Ihnen zu zeigen, wie seltsame Resultate bei der systematischen Untersuchung einer derartigen Frage zutage treten, möchte ich Ihnen kurz die Untersuchungsart und die Untersuchungsresultate bei einer parallelen Frage anführen. Vor einigen Jahren suchte ich ein Urteil über die Grenzen der sprachlichen Perzeption zu gewinnen, d. h. also festzustellen, was wir von dem Gesprochenen wirklich rein objektiv hören und perzipieren und wieviel wir zu dem Gehörten aus eigenem Wissen hinzukombinieren. Diese Frage hat sehr häufig bereits die Psychologen beschäftigt, ohne dass es zu systematischen Untersuchungen gekommen zu sein scheint. Ich machte die Untersuchungen derart, dass ich eine grosse Anzahl von sinnlosen Silben, die ich zu ebenso sinnlosen Wortgebilden von 2, manchmal auch 3 Silben vereinigte, dem zu Untersuchenden vorsprach und ihn aufforderte, das so Gesprochene niederzuschreiben. Dies geschah immer so, dass die Versuchsperson mich nicht sehen konnte, damit die Beobachtung der Mundbewegungen das Resultat nicht beeinflusste, auch wurde dabei in der gewöhnlichen flotten Weise der täglichen Umgangssprache diktiert, also nicht etwa die einzelnen Laute scharf hervorgehoben. Die Versuche wurden zunächst an einem ausgezeichneten Telephon vorgenommen, sodann aber auch ohne besondere Uebertragungsapparate im Zimmer resp. im Freien. Der Versuchsperson wurde stets gesagt, dass es sich um sinnlose Silbenfolge handle. Trotzdem waren besonders jugendlichere Personen kaum imstande, einen kombinatorischen Vorgang zu den gehörten sinnlosen Silben zu unterdrücken, und es

stellte sich dabei heraus, dass die persönliche Konstellation der Vorstellungen, unter denen das betreffende Individuum lebte, einen grossen Einfluss besass. So hörte ein 17jähriger junger Mann, der stets verliebt war, aus den diktierten sinnlosen Silbenfolgen nicht weniger als 7 oder 8 weibliche Vornamen heraus und schrieb sie nieder.

Auf die Einzelheiten der Resultate hier einzugehen, würde von unserem Thema zu sehr ablenken. Es genügt, das Gesamtresultat hervorzuheben, und das sagt uns, dass wir die Umgangssprache des täglichen Lebens durch das Ohr bei weitem nicht vollständig perzipieren, sondern einen sehr grossen Teil des Gehörten durch unser eigenes Sprachwissen ergänzen und meist unbewusst kombinieren. Es ist sehr leicht begreiflich, dass durch allerlei Nebenumstände, z. B. auch durch die vorher bereits eingenommene Gedankenrichtung des Hörers, die Perzeption gefälscht werden kann.

Von nicht weniger grossem Einfluss zeigt sich dieser kombinatorisch ergänzende Vorgang des Hörens für das gesungene Wort. Meistens ist der Text bekannt, und so kommt es, dass wir bei dem Gesange eines Liedes Worte, Vokale und Konsonanten hören, die in Wirklichkeit vielleicht gar nicht produziert werden. Allerdings zeigt sich ein gewisser Gegensatz zwischen Sprechen und Singen insofern, als bei der Perzeption der Sprache die Vokale bei weitem am besten richtig erkannt werden und der ergänzende kombinatorische Vorgang vorwiegend die Konsonantenreihen betrifft.

Ganz anders ist dies beim Gesange. Die tiefe Lage des Sprechtones ermöglicht es, alle charakteristischen Klangeigentümlichkeiten der verschiedenen Vokale mit Leichtigkeit zu produzieren; dagegen

liegen die vorwiegend gebrauchten Gesangstöne in der oberen Hälfte des individuellen Tonumfanges und bringen, besonders bei der Frauenstimme, bei der sich die Lage ja noch eine Oktave nach oben verschiebt, sehr häufig Veränderungen der Vokale mit sich.

Wie aus dem vorher Gesagten hervorgeht, lässt sich jedoch das rechte Urteil über den Vokalcharakter nicht, oder doch nur sehr selten und unvollkommen, an dem gesungenen Text gewinnen; man müsste denn auch hier den Sinn des Wortes vollkommen ausschalten und nur Vokale oder sinnlose Silbenfolgen singen lassen.

Diesen interessanten Versuch hat der bekannte Physiologe der Königsberger Universität Hermann kürzlich angestellt. Die Sängerinnen, welche sich ihm zur Verfügung stellten, waren vortrefflich geschult, zwei derselben berufsmässige, bekannte und ausgezeichnete Opernsängerinnen. Gesungen wurden sämtliche einfachen Vokale. Es zeigte sich, dass der Hörer, der bei diesem Versuch ganz unbeteiligt sein musste und über die Reihenfolge der gesungenen Vokale völlig im unklaren war, bei den auf die Note e^2 gesungenen Vokalen weit weniger Missverständnisse beging als bei der Note g^2 oder a^2. Bei diesen beiden Lagen war die Zahl der Missverständnisse nur bei einer Sopranistin relativ gering und bezog sich bei ihr fast ausschliesslich auf I und U. Bei einer anderen Sängerin dagegen wurde der Vokal nur in 4 von 15 Fällen richtig verstanden. Von diesen 4 richtig verstandenen Fällen betrafen 3 den Vokal A. In der Mehrzahl der Fälle klangen die gesungenen Vokale dem Hörer wie A, so dass schliesslich auch auf die richtig verstandenen A kein Wert zu legen ist. Bei einer Altistin war die Anzahl der

richtigen Fälle ebenfalls nur 4 von 15, aber statt des richtigen Vokals wurde A niemals eingesetzt, sondern hauptsächlich I mit E und O mit U verwechselt. Am wenigsten vollkommen wird bei sämtlichen Versuchen von e^2 ab der Vokal I hervorgebracht; er wurde unter 18 Fällen nur 4mal und auf die Note g^2 resp. a^2 niemals richtig verstanden. Bei g^2 klang das I durchgängig wie E.

Mit Recht hebt Hermann hervor, dass man diese Ergebnisse von vornherein wohl kaum hätte vermuten können; denn gerade der charakteristische Formant des Vokales I liegt sehr hoch, und man sollte annehmen, dass dieser Vokal infolgedessen ausserordentlich hoch hinauf gut verständlich gesungen werden könne. Er erklärt den Sachverhalt damit, dass die hohen Noten im Interesse der besseren Resonanz mit Mundstellungen hervorgebracht werden, welche für die Bildung des I-Formanten ungünstig sind. So wird, namentlich für die höchsten Töne, der Mund meist weit geöffnet. Dagegen ist die Verwechselung von O und U, das Hinneigen des Hörers zum Einsetzen des Vokals A für die eigentlich von der Sängerin gewollten Vokale nach allen unseren theoretischen Vorstellungen über die Vokalbildung sehr erklärlich.

Nach dem früher Gesagten kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der Hörer einen Fehler in der Deutung des von ihm bezeichneten Vokales kaum gemacht haben kann; denn gerade die Vokale werden ausserordentlich gut und scharf perzipiert, wenn sie, wie wir oben erwähnten, in der Sprechtonlage gesprochen oder in tiefen Lagen gesungen werden; zeigen sich doch bei diesen Versuchen der Sängerinnen schon in der nur wenig tieferen Lage von e^2 weit weniger Differenzen zwischen

dem Bestreben der Sängerinnen und der Perzeption des Hörers. Einen Fehler des Hörers dürfen wir also ohne weiteres ausschalten. Demnach würden die Sängerinnen selbst den Vokal in den höheren Tonlagen in seinem Charakter verändern.

Nun lässt sich dies auf Grund unserer klanganalytischen Methoden leicht feststellen, und Hermann hat nicht verabsäumt, diese Feststellung auch zu machen. Es zeigte sich nun, dass die von den Sängerinnen gewonnenen Klangkurven dem Hörresultat durchaus entsprachen. Es ist nach aller unserer Erfahrung durchaus natürlich, dass die Vokalbildung auf Schwierigkeiten stösst, wenn die Vokalnote die Note des Formanten erreicht oder sogar überschreitet. Der Vokal verliert von seinem charakteristischen Klang, er wird mit benachbarten Vokalen verwechselt, und schliesslich bei noch höheren Noten klingen fast alle Vokale gleich.

Sie sehen nun aus dem hier kurz Berichteten, dass wir einer objektiven Bestätigung unseres subjektiven Gehörsurteils bedurften. Die auffallende Vokalveränderung ist im gesungenen Text, den man kennt, und wo die Kombination eintritt, wenig zu bemerken, ja sie wird nicht selten bestritten. Beim Hören des einzelnen Vokals tritt das Urteil des Hörers viel richtiger, objektiver hervor, und bei dem seltsamen Resultat — denn eine derartige Zahl von Fälschungen des Charakters fast sämtlicher Vokale wird niemand von Ihnen vorausgesetzt haben — bedurften wir durchaus einer objektiven Bestätigung. Sie ist in diesem Falle nicht zu entbehren, und die mathematische Analyse der Klänge gibt uns die Sicherheit, dass dieses Phä-

nomen der Vokalveränderung — was ja im übrigen allgemein bekannt ist — in der Tat häufig und naturnotwendig eintritt.

* * *

Bei dem bisher Auseinandergesetzten war im wesentlichen das Urteil des Hörers, losgelöst von jeder Kombination, bei der Beurteilung einfacher gesungener Vokale durch die Klanganalyse als richtig bestätigt worden. Weit schwieriger ist dies, wenn wir nun die Beurteilung der gesamten Gesangsproduktion und von dieser speziell *die Beurteilung des Klanges* der gesamten Produktion ins Auge fassen.

Sie alle wissen, dass über die Produktionen eines Sängers, einer Sängerin von guten Musikkritikern nicht selten ein ganz verschiedenes Urteil abgegeben wird. Der Eine ist mit dem Ton zufrieden, er findet ihn voll, weich und gerundet, der Andere hält ihn für falsch, gedrückt und hart. Nun werden freilich so scharf kontradiktorische Urteile nicht gerade häufig sein, denn sie würden sich nur durch eine subjektive Stellungnahme des Kritikers zur Persönlichkeit des Künstlers erklären. Es kann doch schliesslich nicht der Eine „schwarz“, der Andere „weiss“ urteilen; mischt man aber beide Farben, so kommt je nach der Intensität des Weiss und Schwarz ein verschieden starkes Grau heraus, *und hier weichen die Urteile nur allzu leicht ab, weil ein objektiv vergleichender Massstab* fehlt; den Massstab bildet vielmehr vorwiegend der Geschmack des betreffenden Kritikers. Ich sage ausdrücklich „vorwiegend“ und nicht etwa „ausschliesslich“, denn suggestive Beeinflussungen sind auch hier niemals ganz auszuschliessen. Ich

nenne hier nur einige: die augenblickliche Stimmung — behagliche, menschenfreundliche Stimmung ergibt stets eine bessere Kritik, Unbehagen, Magenverstimmung, den Tag über angehäufter Verdruss eine schlechtere, — ferner die oft je nach dem Platz sehr verschiedene Akustik der Räume, von der auch ohne suggestive Beeinflussung recht schwer abstrahiert werden kann, u. v. m.

Es ist nun begreiflich, dass uns allen am Herzen liegen muss, nach einem objektiven Massstabe zu suchen oder doch durch ein objektives Kontrollmittel unser Hörurteil so zu festigen und zu erziehen, dass es von solchen Nebenumständen allmählich unabhängiger wird. Es steht nun aber mit der Erfüllung dieses Wunsches insofern recht schlimm, als das Ding, das wir beurteilen wollen, nämlich der von allen als mustergültig anerkannte, von allen für schön und herrlich erklärte Kunstgesangston, bisher keine Definition aufweisen kann, die uns alle befriedigt. „Frei“, „leicht“, „herrlich“, „lose“, „getragen“, „voll“, „seelisch“ sind alles recht unbestimmte Ausdrücke.

Deshalb suchten die Kunstgesangspädagogen von jeher nach solchen Kontrollmitteln ihres Urteils. Der Klang des erfolgreichen, beliebten, vom Publikum vergötterten Künstlers ist es weniger, für den wir nach einem Urteil suchen, weil es uns eben schon richtig gefällt erscheint. Doch scheint es mir manchmal zweifelhaft, ob ein Bühnenerfolg wirklich die richtige Unterlage für das objektive Urteil über die Kunstgesangsleistung abgibt. Hörte ich doch von dem Versuch eines unserer berühmtesten Tenöre. Er war von der überragenden Qualität seiner Stimme selbst so überzeugt, dass

er den Wunsch hatte, den Beifall der Hörer auch zu erzwingen, ohne dass sie wussten, dass der Gesang von ihm ausging. In welcher Oper es war, kann ich im Moment nicht sagen, er trat aber für einen Kollegen, dem er diesen Beweis liefern wollte, ein, der eine grössere Partie hinter der Bühne zu singen hatte. Er war höchst entrüstet, als der erwartete Applaus gänzlich ausblieb; natürlich suchte er das Resultat des Versuches mit der Suggestion des Publikums, welches ja den anderen Sänger für den Produzenten der Töne hielt, zu erklären.

Sehr bekannt ist das suggestiv irregeleitete Urteil des Publikums bei dem Auftreten älterer, ehemals ausgezeichneter, jetzt nur noch berühmter ausgesungener Sänger. Das Publikum bleibt meist ebenso begeistert, wie ein oder zwei Jahrzehnte vorher, und der objektive Hörer, der nichts von dem Ruhme des Sängers weiss, versteht das Urteil nicht. Mark Twain erzählt davon eine sehr nette Geschichte.

Nun ist das Publikum bekanntermassen sehr leicht exaltiert und begeistert, kritischer bleibt immer der geschulte Gesangspädagoge. Er urteilt wesentlich objektiver, und oft genug weit objektiver noch als der Musikkritiker. Jmmerhin wird auch er durch den Erfolg suggeriert, zumal da er es wohl kaum jemals unterlassen wird, auf Schüler, die aus seiner Schule hervorgegangen sind und glänzende Stellungen einnehmen, hinzuweisen als einen lebenden Beweis für die Güte seiner Methodik.

Während wir aber bei dem unter all den erwähnten Kautelen wirklich anerkannten Sänger ein Kontrollmittel unseres Urteils kaum je verlangen werden, bedürfen wir dieser Kontrolle bei dem

Kunstgesangsschüler durchaus. Es ist seltsam genug und zeigt, wie unbewusste oder unterbewusste Momente das Gewissen der guten, ehrlichen Kunstgesangs-Pädagogen immer wieder aufrüttelten, dass sie sich auf die Kontrolle ihres Ohres nicht immer und einzig und allein verlassen wollten. Sie hatten das richtige Gefühl, dass dies allein unmöglich genügen könne. Gerade diesem Umstande möchte ich es zuschreiben, wenn die Kunstgesangs-Pädagogen von jeher danach suchten, den Mechanismus des Kunstgesanges, die Mundstellung, Lippenstellung, Kehlkopfstellung, die Körperhaltung, die Einstellung der Rumpfmuskeln u. v. a. zu beobachten und die so gefundenen Beobachtungsresultate in Beziehung zu dem gehörten Klange zu bringen.

Ich brauche an dieser Stelle wohl nicht alles einzeln anzuführen. Bei manchen Erscheinungen traten erstaunliche Falschdeutungen auf, man verwechselte Vibration mit Resonanz u. v. a. m. Als ein besonders bedenkliches Resultat aber ergab sich bei dieser Art der Untersuchung, dass der Gesangspädagoge, wenn er öfters ein und dieselbe Erscheinung im Gesangsmechanismus eines seiner besseren, später erfolgreichen Schüler antraf, ein ganzes System, eine ganze Gesangsmethode darauf gründete und damit oft genug, wie wir ja wohl alle wissen, Schaden anrichtete. Wir hören ja noch täglich davon, dass dem Gesangsschüler mit einem Zungenherunterdrücker im Munde herumoperiert wird, dass ihm der Kehlkopf gewaltsam nach unten gedrückt wird u. v. a. m.

Die Frage liegt doch sehr nahe, ob nicht der Mechanismus des Kunstgesanges bei den verschiedenen hervorragend erfolgreichen Sängern sehr verschieden sein könne? Vor allem aber müsste der

Mechanismus des Kunstgesanges möglichst objektiv untersucht werden, und dazu hat uns die experimentelle Phonetik die Mittel an die Hand gegeben; die falschesten und schlechtesten Resultate erschienen immer dann, wenn der Pädagoge derartige Untersuchungen an sich selbst vornahm. Mit Recht hebt Alfred Guttmann in seinem Vortrage über „Die Psychophysik des Gesanges“ hervor, dass kein Mensch sich eine Vorstellung davon machen könne, wie seine eigene Stimme für alle übrigen Hörer klinge. In Wirklichkeit hört er tatsächlich seine eigene Stimme anders als die übrige Menschheit, was physiologisch und akustisch leicht erklärlich ist. Den eigenen Mechanismus aber zu prüfen und zu untersuchen ist fast noch misslicher, als diese falsche Vorstellung der Klangbeurteilung des eigenen Tones; denn wenn man am Kopf oder Gesicht usw. tastet, so ist das, was man dort an Vibrationen oder an irgendeiner sonstigen Erscheinung fühlt, durch so viele falsche Momente beeinflusst, dass die Resultate stets unbrauchbar sind.

Wie eben kurz bemerkt, ist die objektive, richtige Beurteilung des eigenen Stimmklanges unmöglich. Immerhin ermutigte die im grossen und ganzen doch übereinstimmende Beurteilung des guten Kunstgesangsklanges dazu, das Ohr als den eigentlichen Richter in der Beurteilung nach wie vor anzuerkennen, und man suchte nun nach einem Ausgangston für die Kunstgesangspädagogik, der gleichsam das Wesen darstellte, aus dem sich der spätere glanzvolle Schmetterling entwickeln sollte; ich darf wohl nur an die Ausdrücke „Primärton“, „Schmidtscher Ton“, „idealer Ton“, an die Hervorhebung der Obertöne,

die ja schon vor Jahrhunderten im Kunstgesange gehört wurden, Rameau usw. erinnern. Besonders die Obertöne, die dem geschulten Ohr in einem schön entwickelten Kunstgesangston kaum entgehen können, erregten immer wieder die Aufmerksamkeit. Man suchte auch objektiv registrierende Apparate zu Hilfe zu nehmen. Denken Sie an die Benutzung der Resonatoren, sowohl in Verbindung mit manometrischen Kapseln, wie mit Stimmgabeln, wie sie ja schon seit einer Reihe von Jahrzehnten stattfand.

Und doch ist noch keine Uebereinstimmung darüber erzielt, auf welche Obertöne es denn überhaupt ankommt. Dass die Obertöne harmonisch zum Grundtone sein und in Konsonanz mit dem Grundtone stehen sollen, ist leicht einzusehen; aber Dissonanzen ergeben sich ja erst bei höheren Obertönen. Bis zum achten Partialton — das ist doch schon eine ganz stattliche Reihe — hören wir nur Konsonanzen. Auch der Grad des Auftretens eines für den Kunstgesangsklang vorteilhaften Obertones, die Art seines An- und Abklingens, seine Tonfarbe, wie Stumpf einige andere Qualitäten kurz nennt, und vieles andere mehr könnten in Betracht kommen.

Eine gewissenhafte Antwort auf alle diese Fragen konnte weder das unbewaffnete noch das bewaffnete Ohr geben; auch die Resonatorenreihen sind, wenn man sie mittelst einfacher Beobachtung benutzt, dazu nicht imstande.

Hier war zu hoffen, dass die mathematische Analyse des Klanges uns die Grundlage für eine exaktere Beurteilung geben würde.

Für die mathematische Analyse des Klanges ist die naturgemässe Voraussetzung die exakte

Registrierung, und hier lag die Benutzung des Phonographen sehr nahe. Wenn nun auch die Leistungen, welche z. B. der Edisonsche Phonograph darbietet, geradezu erstaunliche genannt werden müssen, so hat er für die Reproduktion des Gesanges doch immerhin noch eine Reihe von Mängeln. Allerdings darf man seine Beurteilung nicht nach den käuflichen Hartgusswalzen vornehmen, sondern muss eine Originalaufnahme auf der weichen Wachswalze dafür zu Grunde legen; denn nur um diese würde es sich bei der Gewinnung der Klangkurven für die mathematische Analyse handeln. Auch hier noch treten eine Reihe von Fälschungen ein. Auf die Veränderung der Konsonanten, auf das Fehlen des S und vieles andere mehr lege ich keinen Wert, da wir ja Gesangsklänge untersuchen wollen; auch halte ich die Kritik Alfred Guttmanns für etwas zu stark. Wenn man eine grosse Uebung in phonographischen Aufnahmen besitzt, so gelingt es doch meist in überraschend guter Weise, den charakteristischen Klang auf der Wachswalze festzuhalten. Nebengeräusche werden sich dabei wohl nie vermeiden lassen. Auch Verzerrungen der charakteristischen Momente beeinträchtigen in der Tat den Wert des Jnstrumentes. Es ist aber immerhin bemerkenswert, dass diese Verzerrungen nach meinen zahlreichen Erfahrungen vorwiegend fehlerhafte Erscheinungen des Original-Klanges betreffen. Der Klosston, das übermässige Näseln (der Phonograph näselt selbst immer etwas), der gaumige Klang u. a. m. tritt im Phonographen gleichsam wie in einem Zerrbilde, oft erschrecklich vergrössert, hervor. Der Phonograph erscheint so als ein grausamer Kritiker! Wenn schon der Sänger, wie oben

erwähnt, seine eigene Stimme nicht so hört, wie die anderen Menschen sie hören, und deshalb auch fast niemals die wohlgelungene Charakteristik des Phonographen zugesteht, während alle übrigen Hörer die Uebereinstimmung beider Klänge konstatieren — das Experiment haben wir oft genug durchgemacht —, so wird er geradezu entsetzt, wenn er nun aus dem Trichter seine Fehler in dieser schreckenerregenden Grösse hervordringen hört. Dieser Umstand ist es vorwiegend gewesen, der den Geheimen Medizinalrat Breitung schon früh, 1890, dazu veranlasste, die Sänger auf die wunderbare Selbstkontrolle der phonographischen Walze hinzuweisen, und ich selbst habe schon 1891, also vor 22 Jahren, diesen Hinweis in einem besonderen Artikel ebenfalls gemacht, ohne die Breitungsche Arbeit zu kennen.

Wenn auch diese in mancher Hinsicht eintretende Verzerrung und Fälschung des Klanges beachtet werden muss, so bleibt sie doch für gewöhnlich in diesen Richtungen eine konstante Erscheinung, so dass sie für die Berechnung und Beurteilung der vom Phonographen gewonnenen Kurven nicht so sehr ins Gewicht fällt.

Die Eindrücke in die Wachswalze oder auf die Wachstafel werden gewöhnlich von Fühlhebeln abgeschrieben, und die so in vergrössertem Massstabe entstehenden Kurven der mathematischen Analyse unterzogen. So verfährt das Wiener Phonogramm-Archiv, und dasselbe erreichen wir auf sehr bequemem und exaktem Wege durch den Lioretgraphen. Dass die Aufzeichnung eine exakte ist, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man ein und dieselbe Stelle mehrmals aufzeichnet. Abgesehen von der leichten Abschabung, die ein mehr-

maliges Gleiten des Köpfchens in der phonographischen Rille macht, eine Abschabung, die sich bei tausendfacher Vergrösserung erst bei der fünften oder sechsten Abschreibung stärker bemerkbar macht, finden wir dann immer ein und dieselbe Kurve. Die Kurve wird prinzipiell nur dann abgeschrieben, wenn die phonetische Walze die charakteristischen Eigenschaften des aufgenommenen Tones, wie wir sie mit unserem Ohre erkannten, in gleicher Art wiedergibt.

Wenn nun auch, wie hervorgehoben, diese Art des Vorgehens ihre Mängel hat, da die Reproduktion des Phonographen nicht in allen Stücken dem ursprünglichen Klange entspricht — zwar in den wesentlichsten Stücken, aber doch nicht in allen —, so haben wir den ausserordentlichen Vorteil, dass wir die gewonnenen Kurven reinvertieren können, d. h. vom Phonographen wieder abhören. Dieser Umstand ist von der grössten Wichtigkeit, denn er gibt uns eine auf anderem Wege wohl kaum zu gewinnende Gewähr dafür, dass die vom Fühlhebel gezeichnete Kurve auch wirklich in allen ihren wesentlichen Stücken dem gesungenen Klange entspricht, und dass die doch immerhin sehr umständliche und zeitraubende mathematische Analyse sich auch lohnt.

Trotz dieses allgemein anerkannten Vorteils der phonographischen Methodik hat man aber auch von jeher Apparate konstruiert, die eine Reinvertierung, also Wiederhörbarmachung der Kurven, nicht oder nur mangelhaft gestatteten. Dazu gehören Hensens Sprachzeichner, der Apparat von Samojlow, der ausgezeichnete Apparat von Struycken und die besonders für die Demonstration im grossen überaus bequeme Versuchs-

anordnung von Leppin & Masche, die ich Ihnen heute Abend im Zoologischen Garten demonstrieren werde. Wie nun aber auch die verschiedenen Apparate konstruiert sind, alle bestreben sich, die schreibenden Teile möglichst leicht zu machen und durch möglichste Vermeidung von Reibung, Widerstand usw. die Schallkurven wahrheitsgetreu zu gestalten.

Zur grössten Beruhigung der nach dem erstgenannten phonographischen Verfahren arbeitenden Forscher muss es dienen, dass die Kurven, welche durch die zu 2) genannten Verfahren gewonnen werden, mit den von dem Phonographen abgezeichneten durchaus übereinstimmen.

Somit können wir die oben genannte Voraussetzung, die zuverlässige Registrierung der Klänge, wohl als im wesentlichen gegeben ansehen und dürfen die durch mathematische Analyse gewonnenen Resultate nun auch tatsächlich als brauchbar ansehen.

Was nun bisher an praktischen Resultaten, bei denen die Frage: „was kann die mathematische Analyse dem Stimmbildner nützen?“ wenigstens in einem kleinen Teil beantwortet werden kann, gewonnen wurde, ist freilich noch wenig. Es ist ganz richtig, was Alfred Guttmann hervorhebt, dass die experimentelle Wissenschaft heute noch keineswegs imstande ist, den Gesang zu untersuchen, sondern sich vorläufig noch bescheiden muss, einen oder mehrere Gesangstöne ihren Methoden zu unterwerfen, und so ist es begreiflich, dass die Resultate vorläufig erst geringe sind. Immerhin möchte ich einiges davon hervorheben.

So habe ich vor Jahren einen Versuch gemacht, den Kunstgesangston gegenüber dem unausgebildeten Gesangston klanganalytisch zu fixieren.

Vier Herren mussten den Vokal O auf dem Tone c' singen. Die mit dem Apparat von Leppin & Masche aufgenommenen Kurven wurden photographisch registriert. Den vier Versuchspersonen fiel es sofort auf, dass eine von ihnen einen weit besseren Klang erzeugte als die übrigen drei. Dieser vierte war ein gut ausgebildeter Sänger, und was das Ohr hier nur als allgemeine Erscheinung aufnahm: der Ton klang schöner, besser, voller usw., dafür ergab die mathematische Analyse die exakte Unterlage: das starke Vorhandensein des zweiten und besonders des dritten Obertones, während der Grundton mehr zurücktrat.

Dies war also eine Art von Vorprobe für die Feststellung der charakteristischen Unterschiede zwischen dem Kunstgesangston und dem unausgebildeten Gesangston.

Von verschiedenen Seiten wurde die Registerfrage in Angriff genommen, so von Katzenstein und Sokolowsky. Wir alle wissen ja, welcher Wirrwarr in der Bezeichnung der Register vorliegt, und dass die alleinige Untersuchung der Stimmlippenschwingungen keine befriedigende Antwort auf die Registerfrage gibt. Hier ist die mathematische Analyse sehr aussichtsreich, und es ist überaus ermutigend, dass die von zwei verschiedenen Analytikern gewonnenen Resultate doch im wesentlichen übereinstimmen. Ich führe, um Ihnen wenigstens etwas Greifbares zu geben, die Resultate von Sokolowsky an: 1. Bei dem Brustregister der Frauenstimme ist die Grundtonamplitude sehr viel weniger hoch als bei der Mittelstimme, d. h. die übrigen Partialtöne dominieren im Verhältnis zur Stärke der Grundtonamplitude, bei der Bruststimme mehr als bei der Mittelstimme; 2. Die

Mittelstimme hat stärkere Obertöne als die Kopfstimme.

Von Pielke ist in einer grösseren Untersuchungsreihe der eigentümliche Vorgang der Deckung des Gesangstones mittelst des Leppin-Mascheschen Apparates photographisch fixiert und von mir selbst der mathematischen Analyse unterworfen worden. Hierbei zeigte sich, dass bei dem gedeckten Klange der Grundton stark hervortritt gegenüber dem ungedeckten, dass dagegen bei dem ungedeckten Ton sich die mittleren, öfter auch die höheren Partialtöne stark bemerkbar machen, während der Grundton zurücktritt. Das verleiht dem ungedeckten Tone das Schmetternde, Strahlende, dem gedeckten dagegen das Milde, Sanfte. Dies Resultat stimmt durchaus überein mit dem, was Helmholtz und Mach kurz über die Charakteristik der einzelnen Klänge durch Anordnung und Gruppierung der Partialtöne gesagt haben.

Endlich ist die Frage nach der Charakteristik der nasalen Resonanz von mir in einer grösseren Untersuchungsreihe klanganalytisch bearbeitet worden. Es ergab sich, dass alle Vokale mit nasaler Resonanz ein gemeinschaftliches Verstärkungsgebiet haben, das offenbar der resonatorischen Einwirkung des Nasenrachenraumes zu verdanken ist, der ja in seinen oberen und seitlichen Abgrenzungen unveränderlich ist, während die Mundhöhle als weichwandiger Resonator grossen Veränderungen unterliegt. Es zeigte sich als Eigenton dieses festen Resonanzraumes ein zwischen e^3 und h^3 gelegener Partialton.

Dies sind bisher die wesentlichsten Ergebnisse der Klanganalyse für den Kunstgesang. Die Be-

rechnungen der Tonhöhendifferenz, also der Fehler, die der Kunstsänger in der Tonhöhe macht, die Fehler, die inbezug auf das Halten der Intensität gemacht werden, die Fehler, welche beim Treffen von Intervallen auftreten, die Feststellung des Energieverbrauches beim Singen, gehören zwar auch zur mathematischen Analyse, aber schliesslich doch nicht im engeren Sinne zum Klange der Stimme.

* * *

Ich sehe nun auf Ihren Gesichtern die Frage, was diese mathematischen Ergebnisse dem Stimmbildner nützen sollen. Ich erwähnte früher, dass das Hören der Obertöne schon vor Jahrhunderten dem gebildeten Ohr gelang. Man kann sein eigenes Ohr aber auch systematisch in der Auffassung von Obertönen eines Klanges üben. Helmholtz hat in seinen „Tonempfindungen" eine Methodik dafür angegeben, ebenso der hervorragende Physiker und Physiologe Mach eine ganze Anzahl von Versuchen, bei denen das Ueben im Hören von Obertönen beabsichtigt wird. Nun ist es naturgemäss immer leichter, bei der Feinheit, mit der der Oberton im Klange auftritt, diesen aus der Klangmasse mit dem Ohr bewusst zu isolieren, wenn man weiss, wo er liegt. Wissen wir, dass für bestimmte Gesangsklänge, die wir bei unseren Schülern erzeugen wollen, bestimmte Gruppen von Partialtönen des Gesanges für die Rundung, die Schönheit, die Fülle usw. des Tones immer durchaus erforderlich sind, so werden wir uns nicht einzig und allein auf das ästhetische Urteil unseres Gehörs verlassen, sondern auch das analytische, hier also das Suchen nach bestimmten Partialgebieten des Klanges ausnutzen.

Ich bin demnach, wie Sie aus dieser Andeutung entnehmen können, der Meinung, dass der Nutzen dieser mathematischen Resultate für den Stimmbildner zunächst darin liegt, dass überhaupt eine Feststellung der Einwirkung der Obertöne auf die verschiedenen Klänge (Register, Deckung, Nasalität, schöner, idealer Gesangsklang, hässlicher, klossiger Klang usw.) erfolgt, damit endlich eine Unterlage für die objektive Klangbeurteilung gewonnen wird.

Besonders aber erblicke ich den Nutzen der mathematischen Analyse darin, dass sie uns einen sicheren und zuverlässigen Weg zum Hörenlernen zeigt. Dass das Hörenlernen eine ausserordentliche Rolle bei der Entwicklung des Kunstgesangsschülers spielt, brauche ich an dieser Stelle wohl kaum mehr auseinanderzusetzen. Wie das Hörenlernen aber gemacht werden soll, darüber gibt es bisher nur wenige Hinweise, und wenn die mathematische Analyse uns hierfür einen neuen Weg eröffnet, so werden, wie ich hoffe, sämtliche zielbewusste Stimmbildner ihr auch ihren Dank bezeugen.



Die Körperkultur des Sängers.

Von

Gertrud Grunow.

Eine Körperkultur speziell für den Sänger kann nur mit dem ureigensten Wesen des Gesanges verbunden werden, welches bedeutet „reichstes Leben des Menschen, das über die körperliche Bewegung hinaus in Tönen ausströmt". Also: der ganze Mensch „lebt". Leben heisst Bewegung, und zwar der Nerven- und Muskeltätigkeit. Weder durch Gymnastik noch durch Atemübungen kann man natürlich die Gesangskunst erlernen, und wenn ich Ihnen hier von einer Kultur des gesamten Körpers spreche, so will ich damit sagen, dass die Kunde, die man von dem tausendfachen Leben erwirbt, das sich beim Singen entwickelt, wunderbare Einblicke gewährt, vieles ganz oder mancherlei erst richtig aufklärt, im Grunde erst volles Verständnis zu bringen vermag für das, was die Kunst erheischt. Bei der kurzen Spanne Zeit, die mir zur Verfügung steht, gestatten Sie mir, sogleich Positives zu sagen: Bedingung ist, beim Primären zu beginnen, nämlich bei der geistigen Tätigkeit, mit deren Hilfe in intensivster Konzentration die Bewegungen aller

bedeutsamen Muskeln kennen zu lernen und auszuführen sind. Die Muskeln haben nicht allein ihre Bedeutung für den Gesamtkörper, sondern durch stärkere Einzelbetonung bilden sich auch bestimmte und verschiedenartigste Bewegungs- und Ausdrucksformen, die mehr oder weniger stark hervortreten. Alles muss in vollster Harmonie zusammen arbeiten, und damit dieses möglich wird, sind Gesetze zu erfüllen. Zunächst ist es dasjenige der rechten Folge. Wo beginnt diese Folge beim Sänger? Stets bei Gesicht und Kopf; Hals, Nase, Brust, die für einen losen, freien Hals von grosser Wichtigkeit sind, folgen, ferner Bauch-, Rücken-, Arme-, Lenden Becken- und Beinmuskulatur. Alles ist in den Verbindungsbahnen kennen zu lernen. Das Leben wechselt beständig, je nachdem die Reize für die Nerven verschieden und vielfach sind. Das zweite Gesetz ist das des Gegensatzes: je höher der Ton, desto tiefer der Atem, je mehr das Leben nach oben sich bewegt, desto feiner und intensiver auch zur unteren Körperhälfte. Nun kann erst das dritte Kunstgesetz, das der Harmonie, erscheinen. Die Muskeltätigkeit, geleitet von den Nerven, heisst sensorisch-motorisch. Durch die Längen- und Stärkeverhältnisse der Muskeln ist die Rhythmik gegeben. Rhythmus und Melodie sind ganz von der motorischen Arbeit abhängig, welche, richtig getan, auch den Stil gibt. Den Klang kann ich hier nicht erwähnen, ich werde es in einem grösseren Werke über Gesangskunst tun. Zweifellos werden Sie von mir nun die Betonung von Atemübungen erwarten. Ich wage zu behaupten, dass die Bewegungen auf den Atem wirken und niemals umgekehrt, und dass deshalb nur die Muskeltätigkeiten aufs beste zu kultivieren sind,

denn sie sind es, die die Luft, den Atem, zum Leben und Tönen führen. Einem Sänger Uebungen mit dem Atem als „Atemübungen“ zu geben, wird niemals Nutzen bringen können. In welcher Weise ich ferner Arme, Beine bewege, in welcher Art und wie hoch, beeinflusst den Atem, die Stimme. Die Armbewegungen üben ganz besonders stark merkbare Wirkungen. Vor zwei Jahren hörte ich bei Festspielen eine der allerersten lebenden Isoldenvertreterinnen, welche durch eine zu heftige Bewegung und allzu gestreckte Armhaltung ihre Intonation in übelster Weise zerstörte, und zwar nicht nur momentan. Ueber Mund- und Nasenatmung sind die Ansichten verschieden. Ich werde später schriftlich des Längeren darzutun suchen, dass unbedingt beide Arten zu pflegen sind, da sie den Gesetzen der Folge und Harmonie in Hinblick auf weichere oder härtere Wandungen (Spannungen) des Körpers unterliegen. Die gesamte Gesichtsmuskulatur ist gefügig zu machen; der Mund wird bei den Stilen von besonderer Bedeutung, durch die von ihm weitergehenden Spannungen, welche ebenso verschieden sind wie die inneren. Kopfhaltungen annehmen zu wollen ohne genaue Kenntnisse, wie man oft liest, ist zu wirklichem Nutzen ganz unmöglich. — Wie bereits gesagt, hat jeder Muskel auch seine spezielle Bedeutung und wird, ich möchte sagen, begleitet und im Gleichgewicht gehalten von anderer Muskulatur, z. B. vordere (Brust-) Muskeln durch solche des Rückens und umgekehrt. Ein stärkeres Arbeiten der Rückenmuskulatur verleiht nicht nur dramatischen Charakter, sondern ist auch die Signatur einer Rasse. Wie Stratz zwei Rassen unterscheidet, eine nordische und eine romanische, so unterscheide ich

eine mit zunächst lockeren Spannungen, d. h. weicheren Wandungen, und eine zweite mit sofort starker Spannung, d. h. härteren Wandungen, besonders der Rückenmuskulatur. Wärme, Gemüt, Anmut und Lieblichkeit sind Zeichen des Ausdrucks der ersten Art, Glanz, Eleganz, Esprit, Formales die der zweiten. Zwischen beiden existiert natürlich eine Mischrasse. Zur ersten Rasse würden z. B. Gesangschulen wie die von B. Lamperti, Sieber gehören, zur zweiten Garzia. — Pulvermacher einerseits, Lablache andererseits wären Mischungen. Rasse ist etwas Angeborenes, eine Eigenart, die Signatur des Ausdrucks ihrer Kunst bezeichne ich mit Stil. Vermögen alle Personen ausser dem Stile ihrer Rasse den der anderen Rasse darzustellen? Nein, aber die Form kann sich derartig nachbilden, dass das Künstliche scheinbar Natur wird, und zwar vermögen es Mischtypen für die Zeit der Darstellung von Uebungen, Gesängen und einer Rolle. Eine wirklich rassige Carmen verlangt einen sehr starken Mischtypus. Der Stil gelangt beim Sänger bereits vor dem Ton zum Ausdruck, da der Ton das Letzte, Höchste ist. Im Stil gestalten sich die Bewegungen in ganz bestimmt verschiedenartiger Form; Kopf- und Armbewegungen, das Handgelenk z. B. weisen stark ins Auge springende Zeichen auf.

Für den Bühnensänger hat sich an ein Studium für Bewegungskunde der Muskeln und Empfindung-Erhalten für rechte Bahnen eine in gleicher Weise weitergeführte Ausdruckskunst anzuschliessen. —

Die Uebungen der berühmten Gesangschulen, die Vokale einzeln, verbunden, Worte, Phrasen usw. erzeugen Bewegungen auf Grund meiner Ausfüh-

rungen vorher, dass die Nerven, je nach den Reizen, Bewegungen der Muskeln mehr oder weniger, aber stets auslösen, ob die Aufgaben nur gedacht, gesprochen oder gesungen werden. Dadurch gestalten sich ganze Rollen für den Bühnensänger. Uebergänge im Schauspiel vom Sprachton zum Gesang, wie das Lied vom König von Thule in Goethes Faust, Theklas Lied „Der Eichwald brauset" in Schillers Wallenstein z. B. beruhen beim Dichter auf Naturgesetzen, welche vom Reproduzierenden auf Grund sensorisch-motorischer Tätigkeit in jeder Weise tadellos erfüllbar sind; da heute mein Thema aber Körperkultur und nicht Gesang lautet, so kann ich erst später mich genau darüber äussern, ebenso über die Kadenzenkunst der alten Zeit. Den sensorisch-motorischen Nerven ist eine starke Suggestionskraft eigen. Innermotorisch stark Veranlagte mit zugleich grosser musikalischer Begabung werden als Genies das von mir heute Behauptete aus sich selbst herausfinden. Ich möchte bemerken, um jedem Irrtum vorzubeugen, dass meine Ausführung mit der Rutzschen Typenlehre absolut nichts zu tun hat, sie bedeutet eine geistige Erziehung, da sie vom Geistigen ausgeht; die sensorisch-motorischen Nerven und später die der Grosshirnrinde besorgen und erzwingen alles!

Haben wir unter den bisherigen Systemen für Gymnastik und Körperkultur eines, das bereits solche Forderungen erfüllt in für den Sänger speziell passender Art? Im Turnen finden wir wohl Bewegungen, und zwar unter den weicheren, die in ihren äusseren Formen Verwendung finden müssen, allein der Aufbau, das Werden, wird in weitaus

tastenderer, feinerer und sinnlicherer Art zu gestalten sein. Das Enden der Bewegungen muss in ein scheinbares Weiterfliessen aufgelöst werden. Vom schwedischen Turnen gilt dasselbe; seine Linienformen möchte ich als modern bezeichnen, Erinnerungen an Strauss, Schillings, aber auch an Schiller werden wach. Zwei andere Kulturen dagegen, durch ihren Ursprung verwandt und doch unendlich verschieden, wären näher zu betrachten. Sie gehen von dem Franzosen Delsarte aus, welcher die Bühnenkunst zu erforschen suchte und zweifellos von starker motorischer Begabung und Aesthetiker war. Für seine Zeit schuf er Vortreffliches, vermochte aber nicht, in die Tiefen zu dringen. Seine Schülerin Miss Stebbins hat erfolgreich seine Ideen für Amerika auszubauen versucht, allein es steckt in ihrem sehr respektablen Werk derartig viel Metaphysik, dass eine ernst-physiologische Beleuchtung sehr vieles zu Fall bringen muss. Frau Hade Kallmeyer hat vor nicht allzu langer Zeit die Delsarte-Stebbins-Methode mit eigenen Zusätzen für Deutschland herausgegeben. Trotz der physiologischen Mängel vermag ich mich dem System keineswegs so wenig geneigt zu zeigen, wie es vielfach geschieht. Natürlich muss ich mich nach dem Ergebnis meiner Forschungen den Begründungen, dem Fehlen des Primären, seiner Folge und den Atemanschauungen, bei denen der Einfluss der Muskeln gar nicht erkannt ist, widersetzen, allein das Uebungsmaterial an sich (z. B. die dynamischen Atemübungen) würde von einem anderen Ausgangspunkte manches Vortreffliche bieten. Die Kallmeyer-Methode deutet auf einen bestimmten Stil, nämlich auf den des französischen Urhebers Delsarte, der auf dem

Wege Stebbins-Kallmeyer zum mindesten jetzt einen überaus starken Mischtypus repräsentiert, der ausgesprochen weichen Typen, Stratz würde sagen: Nordländern in vollendeter Weise nicht gerecht zu werden vermag. Absolut anders ist die Methode der Frau Dr. Mensendieck; hier ist alles physiologisch richtig, bei einer Fülle prächtiger Ideen und Studien. Noch vor zwei Jahren glaubte ich in dieser Kultur Lösung für das zu finden, was ich lange gewusst und erprobt hatte und das den Delsarte-Gedanken sehr ähnelte. Jedoch die Art des Aufbaues der Studien, die sehr grosse Straffheit, welche gesundheitlichen Zwecken sicher sehr dienlich sind, namentlich aber die starke Betonung der „Zentrale", hindern eine allgemeine und vielseitige Bewegungsfreiheit, haben die Form eines Typus geschaffen. Eine Carmen, ja nur eine echt Rossinische Rosine werden sich niemals daraus entwickeln lassen, dagegen ein Evchen, eine Agathe. Wir finden einen ausgesprochen nordischen Stil, immer abgesehen von der Zentrale. Den Anschauungen vom Atem und seinem Einfluss auf die Bewegungen müssen meine Ansichten widersprechen. Zum Schluss wäre Dalcroze mit seiner rhythmischen Gymnastik zu nennen. Die Gymnastik an sich dürfte keinem Solisten grösseren Nutzen als höhere, graziöse Beweglichkeit geben. Aber die Empfindung für inneres Gleichgewicht, für Rhythmik im weitesten, wahrsten Sinne, die niemand mehr braucht als der Sänger, der dadurch übrigens Stilgefühl zu erwerben vermag, das gibt nur Dalcroze. Meine Erfahrungen haben mich gelehrt, die rhythmische Erziehung als ein Gottesgeschenk für unsere Zeit zu betrachten. Was Dalcroze

dem Sänger sein kann, habe ich Juni 1912 des Längeren in der Rheinischen Musikzeitung ausgesprochen, dass er aber dem Bühnensolisten nicht viel mehr als jedem anderen Sänger zu sein vermag, erwähnte ich damals ebenfalls und glaube, heute genügend die Begründung angedeutet zu haben. Eine sensorisch-motorische Erziehung als Grundlage bedeutet natürlich keine Bewegungskunst einer neuen Gesangsmethode. Sie wird aber die Weichheit, das Legato, die Leichtigkeit, die Forderung nach vollster Erfüllung der musikalischen Aufgabe, das Singen auf dem Atem in der antiken Kunst, die Stütze des Tones, das volle Verstehen für das Wesen der reinen Intonation, des Kopf- und Brusttones zum wahren Verständnis bringen, zeigen, dass vertikale und horizontale Richtungen im Gesange nicht bleibende sein können, ohne die Rhythmik zu verletzen; sie wird die alte grosse Gesangskunst in ihrer empirischen Lehre und die Berechtigung und den Wert der letzteren dartun. Dem Bühnensänger löst sie das Problem, von dem Wagner in seinen Berichten über Sophie Schröder-Devrient spricht. Für diejenigen Hörer, welche Interesse haben sollten für sich einstellende Kopfhaltungen, habe ich einige Bilder hier zur Hand von Künstlerinnen und Kunstwerken.





Die grosse Bedeutung reiner Aussprache des Deutschen für den Englisch sprechenden Sänger, und Mittel, sie zu erlangen.

Von

Clara Blumenthal.

Verehrte Anwesende! Dem Thema, über welches ich sprechen werde, muss wohl jeder Gesangspädagoge ein gewisses Interesse entgegenbringen.

Die deutsche Oper, und noch weit mehr das deutsche Lied, sind heutzutage dem Repertoire aller Sänger, gleichviel welcher Nationalität, unentbehrlich, und wir hören von englischen und amerikanischen Sängern die Kleinode der deutschen Gesangsliteratur häufig mit herrlichem Stimmaterial, auch nicht ohne Temperament und musikalische Fachkenntnis vortragen. Die Aussprache des Deutschen aber ist in der Mehrzahl der Fälle eine so fehlerhafte, dass der Sinn des Textes verdreht, die Wirkung beeinträchtigt und der Kenner des Deutschen geradezu schmerzlich berührt wird. — Was sind die Gründe hierfür? Ich kann Ihnen die Versicherung geben, dass

der Grund absolut nicht in der Unfähigkeit irgend einer Englisch sprechenden Persönlichkeit liegt, das Deutsche vollkommen wie ein Eingeborener zu sprechen! Ja, ich gehe sogar so weit, zu behaupten, dass gerade der Angelsachse in dieser Beziehung weniger Schwierigkeit finden sollte als manch' anderer, und ich werde mich bemühen, Ihnen klar zu legen, weshalb, obgleich es, selbstredend, in der kurzen Zeit, die mir für diesen Vortrag zur Verfügung gestellt wurde, unmöglich ist, das Thema auch nur einigermassen erschöpfend zu behandeln.

Ich muss mir schon erlauben, vorauszuschicken, dass ich lange einen unbezwinglichen Trieb empfand, hier bessernd einzugreifen, weil weitgehende Erfahrung, viel ernstes Nachdenken, sowie Verhältnisse, die dieser Sache günstig waren, mir die Berechtigung zu geben schienen.

Von Beruf bin ich Klavierspielerin und Lehrerin und darf mich vielleicht, ohne Ueberhebung, für eine Jüngerin der Kunst halten, die Ohr für alles wirklich Schöne in unserer edlen Kunst besitzt. — Ich bin, sozusagen, Deutsch-Engländerin, denn, von deutschen Eltern in Deutschland geboren, kam ich mit dem dritten Lebensjahre nach London, wo ich bis vor etwas über zwei Jahren lebte. Ich wurde also mit der deutschen, wie der englischen Sprache gleich vertraut. — Ausser dem Klavierspiel widmete ich mich mit grosser Hingebung dem Studium der Gesangskunst, die von jeher besonderen Reiz für mich hatte, da ich in der menschlichen Stimme das schönste und, weil sie Teil unseres Selbst ist, auch das ausdrucksvollste aller Musikinstrumente erkenne. Einem inneren Drange folgend, richtete ich immer mein

besonderes Augenmerk auf Aussprache, Deklamationskunst, Lautwiedergabe, auf die ich grossen Wert lege und die ich unter den Englisch sprechenden Völkern in beklagenswerter Weise vernachlässigt finde. — Meiner Ansicht nach sollte das Kind schon ganz früh auf Aussprache, Betonung usw. hingewiesen werden. Geschähe dies, dann stiessen wir sicherlich weit seltener auf das unangenehme Lispeln, auf das im Englischen so verletzende gutturale R, auf den monotonen oder stockenden Vortrag und auf andere Sprachfehler, die anzuhören wir so häufig gezwungen sind. In vielen Fällen sind dies nur üble Angewohnheiten oder ein Mangel an Disziplinierung der Zunge oder anderer Organe, die sich anfangs nicht in die gewünschte Richtung bewegen wollen. Bei Kindern, denen ich Klavierunterricht erteilte, haben mich diese sprachlichen Mängel oftmals betrübt, wenn ich an die Nachteile dachte, die ihnen im späteren Leben daraus erwachsen müssen, und ich habe es mir daher zur Aufgabe gemacht, nicht nur die Finger und das musikalische Gehör, sondern auch die Sprache der Kinder auszubilden und ihr Ohr für die Schönheiten der Sprache empfänglich zu machen. Ich entsinne mich z. B. eines kleinen Mädchens, das geradezu abschreckend lispelte und nicht einmal das „Sch“ aussprechen konnte. So erzählte sie beispielsweise von einem Thiff, anstatt von einem Schiff, usw. — Das Kind war bereits zehn Jahre alt, und offenbar kümmerte sich niemand um diesen leidigen Fehler. Ich zeigte ihr also genau, wie sie die Zunge stellen müsse, und in ganz kurzer Zeit fingen die zärtlichen Eltern, Tantchen usw. an, mit der Intelligenz des Kindes zu prahlen, sich das Lispeln abgewöhnt

zu haben. Und niemand ahnte, dass der Trieb in der Klavierstunde lag! Als die junge Dame erwachsen war, sprach sie jeden Zischlaut so tadellos, wie man ihn nur wünschen konnte!

Engländer sind nachlässig im Sprechen; sie legen keinen Wert auf korrekten, angenehmen Vortrag in der Unterhaltung; sie sind energielos im Gebrauch ihrer Sprachwerkzeuge. Aber die geringe Bedeutung, die auch hier in Deutschland im allgemeinen schöner Aussprache beigelegt wird, enttäuscht mich. Selbst auf der Opernbühne und dem Konzertpodium ist unreine, undeutliche, unkünstlerische Aussprache leider nichts Aussergewöhnliches, und ich muss gestehen, in einer derartigen Handhabung der Diktion erblicke ich eine unvollkommene Gesangskunst, die ich im grossen, fortschrittlichen Deutschland ungern sehe.

Dass eine von vornherein gut hervorgebrachte Sprache dem Gesangsstudierenden sehr zu Hilfe kommt, bedarf wohl keiner Erwähnung, und da die Sprachorgane durchaus lenkbar sind, wollte es mir niemals einleuchten, weshalb Leute englischer Zunge nicht ebenfalls in der Lage sein sollten, sich eine tadellose Aussprache des Deutschen anzueignen, zumal sie, wie ich beobachtet habe, meist von der Natur mit guten Zähnen und anderen Sprachorganen in vorzüglicher Weise ausgerüstet sind.

Beleuchten wir nun die Sache näher, so finden wir auch, dass sie gar keine besonderen Schwierigkeiten bietet, denn sämtliche für die englische Zunge scheinbar schwierigen Laute sind entweder in der englischen Sprache enthalten und werden daher von dem Engländer, dem Amerikaner, dem Australier, unbewusst beständig ausgesprochen,

oder aber sie sind durch sorgfältige Stellung der Organe zu erlangen.

Nun ist es für den Engländer beim Erlernen der deutschen Aussprache in allererster Linie erforderlich, die des Alphabetes — namentlich der Vokale — vollkommen zu beherrschen. — Hiermit ist für ihn schon eine Hauptschwierigkeit überwunden, da, im Gegensatz zu der seiner Muttersprache, die deutsche Orthographie fast rein phonetisch ist, und man in dieser nicht, wie im Englischen, Regeln macht, um sie bei jeder Gelegenheit zu durchbrechen.

Wegen des schon angedeuteten Zeitmangels ist es mir natürlich nicht möglich, Ihnen alle Unterschiede und Aehnlichkeiten in den Lautbildungen beider Sprachen vorzuführen, doch werde ich mir gestatten, Ihnen einige der schwierigsten — mithin der wichtigsten — darzulegen.

Wir wollen mit dem Urlaut beginnen! — Fast jeder englische Sänger, mit dem ich in Berührung kam, hat mir geklagt, das deutsche „A" sei so schwierig auszusprechen, und daher hört man auch beispielsweise bei Brahms: „Guten Orbend"; bei Schumann: „Er, der Herrlichste von Aehllen"; bei Schubert: „Mein Sohn, wähs birgst du so bähng dein Gesicht?" usw. — Und doch hat der Engländer in Wörtern wie „Father" (Vater), in „Art" (Kunst), in dem einfachen Ausruf „Ah" usw. ganz dasselbe „a"! Allerdings, wie schon erwähnt, sind Engländer nachlässig und öffnen in der Regel, selbst in ihrer Muttersprache, den Mund nicht genügend und drücken die Zunge und den Kehlkopf nicht genügend herab, um ein schönes, reines „a" hervorzubringen. Ich will auch zugeben, dass, bei dem heute allgemein anerkannten Vorteil des nach

vorne geleiteten Tones, dem Engländer, und vielleicht noch mehr dem Amerikaner, das deutsche „a“ anfänglich nicht ganz geläufig sein kann. Doch hat mich die Erfahrung gelehrt, dass sie über dieses kleine Hindernis sehr schnell hinwegkommen, wenn man sie auf das reine „a“ in ihrer eigenen Sprache aufmerksam macht und sie auf dessen richtige Bildung durch richtige Mund- und Zungenstellung hinweist.

Etwas mehr Schwierigkeit bietet freilich für den Engländer das deutsche geschlossene, oder gedehnte „E“! — Ein ähnlicher — aber nur ähnlicher — Laut ist im Englischen der erste Laut des Alphabets, und in allen mir bekannten englisch-deutschen Grammatiken heisst es unglücklicherweise, das deutsche „e“ wird ausgesprochen wie das englische „a“ (der erste Laut des Alphabets). Folglich hört man auch meistens: „Leise flä-ien meine Lieder“, oder: „Seit ich ihn gesä-ien“ usw. — Hier besteht nun aber ein radikaler Unterschied in den beiden Sprachen! Im Deutschen nämlich haben wir ja fünf reine Vokale von je einem einzigen Laut: „a, e, i, o, u“. Im Englischen hingegen sind vier der sogenannten Vokale eigentlich Doppellaute, und das „E“ (Deutsch, „e“) ist sein einziger reiner Vokal. — Der erste Buchstabe des englischen Alphabets heisst also: „ä-i“, — ein deutlich nach „i“ auslautendes „ä“, wie man es auch in „Leise flä-ien“ usw. hört. — Der englische Sänger muss auch in Wörtern wie „Day“ (Tag), „say“ (sagen) usw. deutlich zwei Vokale aussprechen. Er singt also: „Dä---i“, „ßä---i“ usw. — hält sich möglichst lange auf dem ersten Laut auf und bringt im letzten Moment den zweiten. Daher ist es ihm — zwar

unbewusst — anfänglich unnatürlich, nachdem er einmal das deutsche „e" ausgesprochen, für seinen Vokal keine weitere Mundbewegung zu machen. Hat er aber begriffen, dass der einmal gegebene Vokal keines weiteren Aufenthalts bedarf, dann bringt auch er ein vollkommen einwandfreies „Leise flehen" hervor, wie jeder Deutsche. — Meine Schüler müssen also zunächst „a, i", sprechen. Ich erkläre ihnen dann, dass das „e" auf ungefähr drei Viertel der Entfernung zwischen diesen liegt und lasse sie „a, e, i", auch umgekehrt: „i, e, a", sprechen. Haben sie dieses einige Male mit Erfolg getan, dann lasse ich sie auf dem „E" Halt machen und achte nur sorgfältig darauf, dass sie nicht den geringsten „i"-Laut hinzufügen, weil sie hierdurch sofort in die für das englische „A" (ä--i) erforderliche Lautbildung verfallen. —

Das deutsche „i" ist auf Englisch „a-i", also dem deutschen „a, i oder e, i" vollständig gleichlautend. — Hört man nun den Engländer: „Im wunderschönen Monat Mä-i", oder „Mo-i" singen, so ist das wiederum auf seine schlaffe Handhabung seiner Muttersprache zurückzuführen. Seinen Laut „i" (a-i) spricht er gar zu oft „ä-i", oder „o-i" aus, und Wörter wie „cry" (weinen) usw., „crä-i" oder „cro-i". Hat er jedoch erst einmal ein reines „a" erlangt, dann erfreut er uns durch sein „Im wunderschönen Monat Mai" ganz ebenso wie jeder Deutsche.

Beim deutschen „O" stösst der Engländer wieder auf eine ähnliche Schwierigkeit wie beim „e", denn sein „O" ist abermals ein Doppellaut, und zwar eine Verbindung von „ö" und „u". Daher hört man auch vom Englisch sprechenden Sänger: „Die Lo-utosblume", oder von der englischen Sängerin

als Agathe im „Freischütz“: „Ob Mo-und auf seinem Pfad wo-uhl lacht?“ Das deutsche Ohr wird hierdurch verletzt, und gar manches Mal werden unsere herrlichen Liedertexte durch dieses „o-u“ entstellt. — Ebenso unrichtig und für den Engländer unangenehm ist es aber auch, wenn der Deutsche ihm, mit seinem reinen Vokal, sein sympathisches „Home, sweet home“ durch sein „Hohm, ßwiet Hohm“ entstellt! — Um das reine deutsche „O“ zu erlangen, müssen nun meine Schüler erst einmal „a, u“ sprechen. Nachdem ich ihnen klar gemacht, dass das „o“ wieder auf ungefähr drei Viertel der Strecke zwischen diesen liegt, wie das „e“ zwischen „ä“ und „i“, müssen sie wiederholt: „a, o, u“, auch umgekehrt: „u, o, a“ sprechen und schliesslich auf dem „o“ Halt machen und achtgeben, dass sie nicht das mindeste „u“ anhängen. — Und auf diese Weise kommen sehr bald: „Die Lotosblume“ und: „Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?“ von selbst! —

Das deutsche „U“ heisst auf Englisch „iu“, ist also auch wieder ein Doppellaut aus „i“ und „u“ sammengesetzt. Den eigentlichen Laut „u“ besitzt daher der Engländer schon in diesem Vokal und ausserdem im Doppel-„o“. — Leider verursacht dem Engländer die Erlangung des deutschen „u“ in den meisten Fällen einige Mühe! Er hat nämlich die schlechte Angewohnheit, in seiner Muttersprache ein (übrigens für unfein geltendes) mit Hilfe einer gespannten Lippenbewegung gebildetes „e--uh“ auszusprechen. Infolgedessen entsetzt er uns auch immer und immer wieder durch sein: „De-uh bist wie eine Ble-uhme“. Indessen kann ich Ihnen die Versicherung geben, dass der Englisch sprechende Sänger in ganz kurzer Zeit den Vokalansatz begreift

und ein wundervolles, echt deutsches „u“ singt. Man muss allerdings beim Englisch sprechenden Schüler auf möglichst grosse Rachenweite, auf tiefste Zungenlage und besonders auf lockeren Lippenschluss oder Lippenzusammenziehung bestehen, damit das „u“ auch mit seiner ihm eigenen deutschen Klangfarbe hervorgebracht wird.

Hat der Engländer einmal die Vokale erlangt, dann sind die Umlaute: „ä, ö, ü“ natürlich Kinderspiel für ihn, denn den Laut „ä“ hat er, genau wie im Deutschen, in zahllosen englischen Wörtern, wie z. B. „man, hat, camp“ usw.; und „ö“ und „ü“ bildet er, durch Zusammenziehung der Lippen, aus dem „e“ und „i“. Im übrigen habe ich es zweckmässig gefunden, dem Engländer zu veranschaulichen, dass er hier wieder eine gerade Linie von drei Vokalen nach einer bestimmten Richtung hat: „ä, ö, ü“. Das Gehör verhilft ihm auch sehr bald dazu, genau an dem richtigen Punkt Halt zu machen, wie beim „a, e, i“ und beim „a, o, u“. Dank diesen Anleitungen, singt er auch in ganz kurzer Zeit nicht mehr: „Aus meinen Thranen“ oder „Trornen“, anstatt: „Aus meinen Tränen“, auch nicht: „Uberm Garten, durch die Lufte, hort ich Wandervougel zieh'n“, sondern rein und schön: „Überm Garten, durch die Lüfte, hört ich Wandervögel zieh'n.“

Von den verschiedenen Doppellauten im Deutschen macht dem Engländer das „au“ die meiste Schwierigkeit, und hier haben wieder, zum grossen Teil, die Herren Grammatiker die Verunstaltung der Aussprache auf dem Gewissen. Sie schreiben nämlich, das deutsche „au“ klingt gleich dem englischen „ou“ oder „ow“, wie in „house“ oder in „now“. Das ist aber durchaus nicht der Fall, denn der englische Laut heisst nicht „au“, sondern „ä--u“, ist

also eine phonetische Verbindung von „ä, u“ und nicht von „a, u“. Das hat auch zur Folge, dass wir davonlaufen möchten, wenn der Englisch sprechende Sänger singt: „Deine Sä--uber binden wieder“, anstatt „Deine Zauber binden“, oder: „Rä--uschender Strom, brä-usender Wald, starrender Fels, mein Ä--ufenthalt“, anstatt: „Rauschender Strom“ usw. Nichts ist jedoch leichter, als dem Engländer, nachdem er „a“ und „u“ gelernt, die schnelle Verbindung Beider und das Hervorbringen des deutschen „au“ abzulocken!

Ferner ist es eigentümlich, dass unter Engländern bei der Aussprache des „e, i“ und des „i, e“ soviel gesündigt wird, und dass man so häufig bei Brahms „Meine Leibe ist grün“, oder Mendelssohns „Leider ohne Worte“ hört! Ist die Grundlage jedoch, durch perfekte Aussprache des Alphabets — und ich muss nochmals betonen, namentlich der Vokale — gelegt, so ist es ihnen ganz klar, dass in Liebe das „i“ vorangeht und daher den eigentlichen Vokallaut gibt, in meine dagegen das „i“ als zweiter Vokal auslautend sein muss.

Von den verschiedenen Konsonanten kann ich Ihnen heute, zu meinem grossen Bedauern, nur ein Beispiel hervorheben, und zwar wähle ich das schwierigste. Meine verehrten Zuhörer werden ja wissen, wie überaus schwer den meisten Englisch sprechenden Sängern das unglückliche „ch“ wird, — wie sie von ihrer Verehrung für Johann Sebastian Baak sprechen, und wie sie entweder: „Isch grolle nischt, oder noch schlimmer: „Iach grolle niacht“ singen! Und dennoch kommen auch diese Laute, zwar mit anderer Orthographie, aber mit richtiger deutscher Aussprache, in der englischen Sprache vor! — Denn, wie jedes eng-

lische Schulkind lernt, gibt es in Schottland und Irland Seen, die Lough (sprich: „Loch"), Lomond, „Lough Katrine" usw. heissen. Da finden wir also das gutturale „ch". Zwar gibt es Leute aus dem südlichen England, die diesen gutturalen — übrigens mit g, h, und nicht, wie im Deutschen, mit c, h geschriebenen — Laut für Dialekt ansehen und ihn nicht guttural sprechen wollen, auch nicht leicht sprechen können. Diese sprechen das Wort „Lock" — also mit k-Laut am Schluss. Erkläre ich jedoch den Schülern, dass der Laut die Tätigkeit der rückwärts im Munde gelegenen weichen Gaumenparte usw. erfordert, so gelingt es mir fast immer, den Laut sehr bald zu erzielen. In einigen wenigen verzweifelten Fällen, wo Gehör, Intelligenz, und Geschicklichkeit versagten, war ich allerdings gezwungen, zu dem unästhetischen, mir bei Pflege der Kunst äusserst unsympathischen Mittel zu greifen, dem Schüler zu sagen, er müsse sich in die Lage versetzen, als hätte er zu gurgeln. Das brachte mir mein gutturales „ch" sofort! — In englischen Wörtern nun, wie „humour" (Humor) und dgl. mehr, die mit „h, u" anfangen, haben wir das Muster unseres deutschen „ch", wie in „Ich". Der Engländer braucht nur das „h" in diesen Wörtern etwas stärker zu aspirieren, um unser halb zischendes „ch" hervorzubringen, was auch Studierende meist sehr leicht begreifen. Zur Erlangung dieses Lautes könnte ich noch andere Mittel anführen, doch habe ich das genannte fast immer in wenigen Unterrichtsstunden erfolgreich gefunden.

Im Anschluss an dieses unselige „ch" möchte ich hier bemerken, dass Engländer und Amerikaner im allgemeinen ein Vorurteil gegen den Klang der

deutschen Sprache haben. Sie verurteilen sie als eine gutturale, harte, zischende Sprache. Gewiss, die deutsche Sprache ist nicht, wie die italienische, ideal zum Singen. Dennoch werden Sie, meine verehrten Zuhörer, mir sicherlich beistimmen, wenn ich behaupte, die Ursache dieses Vorurteils ist häufig darin zu suchen, dass der Künstler seine Mission, durch Geschmack und Geschicklichkeit, das Wohllautende der Sprache in den Vordergrund zu stellen und das weniger Ansprechende nach Möglichkeit zu mildern, nicht immer erfüllt. — Mir persönlich ist es unendlich oft vorgekommen, dass Schüler nach wenigen Stunden von dem überraschenden Wohlklang der deutschen Sprache begeistert waren, dass sie nichts sehnlicher wünschten, als ihre deutschen Liedertexte tadellos auszusprechen, sich überhaupt mit der deutschen Sprache mehr vertraut zu machen, und dass sie keine Mühe zur Erreichung dieses Zweckes scheuten. Auch haben mir meine englischen und amerikanischen Schüler wiederholt nach kurzer Zeit ganz unaufgefordert gesagt, sie finden, seitdem sie die Aussprache der Texte beherrschen, können sie ihre Lieder mit weit mehr Ausdruck singen. Mir kamen diese Bemerkungen, selbstredend, niemals überraschend, denn reine Aussprache ist ja ebenso eng mit der Charakteristik einer Sprache verknüpft, wie ihre Grammatik, ihre Konstruktion oder ihre Idiome. — Im gleichen Verhältnis ist auch eine reine, künstlerische Aussprache des Textes ebensogut ein Teil der kunstgerechten Wiedergabe eines Gesanges, wie Takt, Intonation, Phrasierung, Zusammengehen mit der Begleitung usw. — Auch wird durch reine Aussprache, sei es in der Unterhaltung, im Rezi-

tieren, oder im Gesang, dem Zuhörenden viel Mühe, Zeit und Aergernis erspart.

Als ich vor einigen Jahren die Ehre hatte, vor dem grossen Musikverein „The Incorporated Society of Musicians" in London über deutsche Diktion zu sprechen, äusserte ich die Hoffnung, dass Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser bei seinem nächsten Besuch in England ein ganzes Heer englischer Sänger vorgeführt werden könnte, die hinsichtlich der Aussprache des Deutschen den Vergleich mit seinen allerbesten heimatlichen Sängern nicht zu scheuen brauchten. Hier in Berlin möchte ich der Hoffnung Ausdruck geben, dass in absehbarer Zeit die gefürchteten Herren Kritiker keinen Grund mehr haben werden, über Misshandlung der schönen deutschen Sprache seitens Englisch sprechender Opern- und Liedersänger zu klagen, dass sie vielmehr zu der Ueberzeugung gelangen werden, unter dem Englisch sprechenden Kontingent der Gesangskünstler sei nicht allein auf herrliche Stimmen zu rechnen, sondern auch auf reine, deutliche, echt künstlerische Wiedergabe der deutschen Texte. — Die Erreichung dieses Zieles strebe ich an, und es wird mir eine freudige Genugtuung sein, binnen kurzem die grosse Bedeutung reiner deutscher Aussprache seitens englischer Sänger anerkannt und die mangelhafte Aussprache von der Opernbühne und dem Konzertpodium verbannt zu sehen.

Diskussion.

Die Diskussionen zu den verschiedenen Kunstgesangsvorträgen gestalteten sich durchweg äusserst

lebhaft und animiert, manchmal bis zu dramatischem Affekt gesteigert — hatten sich doch die Vertreter der extremsten Richtungen und Methoden fast vollzählig eingestellt; es wurde zeitweise mit scharfen Waffen gegeneinander gekämpft. Gleich der erste Vortrag des Herrn Kwartin rief eine heftige Opposition hervor, an der u. a. die Herren Köhler, Dr. Ott, Swertlin, Forchhammer und Davison mit sehr gegenteiligen Aeusserungen über die vom Redner aufgestellten Prinzipien auftraten. Desgleichen gab sein Vorschlag: „Bildung einer Internationalen Kunstgesangs-Kommission". Gelegenheit zu lebhaftem Für und Wider; zustimmend äusserten sich die Herren Prof. Dr. Seidel, Davison, Lourié, die Damen Heumann und Hoffmann, ablehnend Frl. van Zanten und Hr. Forchhammer. Energisch wurde die sofortige Einberufung einer Kommission bekämpft. Die Debatten setzten sich noch in einer weiteren Sitzung fort, man einigte sich schliesslich über die Wahl einer vorbereitenden Kommission. — Zum Vortrage von Prof. Seydel äusserte sich zunächst Hr. Forchhammer dahin, dass der Redner in die Terminologie des Wortes „Ansatz" etwas hineintrage, geeignet, Verwirrung zu stiften. Hr. Siebert dankt für den vortrefflichen Vortrag, hat aber die praktische Bildung des „Ansatzes" seitens des Redners vermisst, Dr. Bruns vermisst seinerseits die Hauptfunktion des Zwerchfells, er beruft sich in seinen Definitionen auf die Autorität Dr. Peter Bergells. Herr Swertlin tadelt, dass Prof. Seydel mit den Augen analysieren will, was allein durch den Gehörsinn geschehen kann. Auch Herr Ehlert entbehrt die Praxis in des Redners Ausführungen, die von ihm angeführten Mittel könnten nur als Hilfsmittel be-

trachtet werden, dürften aber nie zu einer Methode geformt werden. — Zu dem gemeinsamen Vortrage von Frl. Hoffmann, Dr. Ott und Dr. Panconcelli fügen zunächst Sanitätsrat Dr. Musehold und Herr Forchhammer in längeren Reden den Ausführungen der Vortragenden neue wissenschaftliche Untersuchungen hinzu, beide wurden ihrer Bedeutung wegen im Verbandsorgan im Wortlaut abgedruckt. Mit kürzeren Ausstellungen waren noch beteiligt die Herren Köhler, Haass-Berkow, Dr. Bruns, Dr. Ott und Frau Wolff. — Auch dem Vortrage Prof. Dr. Gutzmanns folgte eine animierte, wenn auch kürzere Debatte unter Anteilnahme der Herren Dr. Guttmann, Dr. Bruns, Siebert und Köhler.

Von Herrn Hänssel-Leipzig wurde ein Antrag eingereicht, der den Vertretern der Kunst und Wissenschaft zwei Fragen zur Klärung und Beantwortung bis zum nächsten Kongress vorlegte. Der Antrag wurde gleichfalls im Verbandsorgan veröffentlicht und zur Diskussion gestellt.





Der heutige Stand der Schulgesangsfrage in Preussen.

Von

Kgl. Musikdirektor F. Wiedermann.

Zu Beginn meiner Ausführungen rufe ich den ausserdeutschen Schulgesang-Pädagogen ein aufrichtiges herzliches Willkommen zu. Auf dem Felde der musikalischen Jugenderziehung durch die Schule finden alle Kulturnationen einen gemeinsamen Boden, dessen Beackerung vereinten Kräften mehr Erfolg verheisst, als getrennten. Von dieser gemeinsamen Kulturarbeit dürfen wir gute Frucht erwarten, und ich gebe dem lebhaften Wunsche Ausdruck, dass dies Ziel auch in dem Teile des I. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses, der sich mit Schulgesangsfragen beschäftigt, erreicht werden möge.

Indem ich mich nun meinem Thema: „Schilderung des gegenwärtigen Standes der Schulgesangsfrage in Preussen", zuwende, lenke ich Ihren Blick zunächst auf den Gesangunterricht an den Volksschulen. Der äussere Rahmen, den die „Allgemeinen Bestimmungen" für die preussischen Volks-

schulen vom Jahre 1872 dem Gesangunterricht gegeben haben, ist bis heute derselbe geblieben. Wir wissen dem preussischen Unterrichtsministerium Dank, dass es die Zeit, die dem Gesangunterricht in den „Allgemeinen Bestimmungen“ bewilligt wurde, inzwischen nicht herabgemindert hat. Für die Unterstufe sind wöchentlich $^2/_2$ Stunden, für die Mittel- und Oberstufe wöchentlich zwei ganze Gesangstunden festgesetzt. Dadurch hat das Ministerium bewiesen, dass es dem Gesangunterricht selbständigen pädagogischen Wert beimisst. Und das mit Recht, denn am Gesange soll sich das ästhetische Urteil des Schülers bilden. Der Gesang soll die freudige, heitere Stimmung des Gemüts hervorrufen, die das allgemeine geistige Interesse des Schülers belebt. „Gibt es doch“, wie Johannes Helm einmal treffend sagt, „keine ergiebigere, reinere Quelle der Freude als Gesang. In ihm wirken Melodisches, Rhythmisches, Dynamisches und Textliches mit so grosser Ebenmässigkeit zusammen, in ihm fügen sich die mannigfaltigsten Elemente so leicht und sicher aneinander, in ihm werden die Gegensätze und Hemmungen so vollständig ausgeglichen und durch harmonische Verhältnisse abgelöst, wechseln Ruhe und Bewegung, Hebung und Senkung in so erquickender Weise miteinander ab, dass jedes Gemüt angeregt, erwärmt wird und sich gehoben fühlt. Je öfter darum ästhetische Tonverbindungen auf den Schüler einwirken, je häufiger ihm Gelegenheit und Veranlassung gegeben wird, sich in dieselben zu versenken, desto sicherer werden in seinem Gefühlsleben die Farben der Freude die Oberhand behalten . . . Und ist das Fühlen auch noch kein Wollen, so lässt sich doch nicht leugnen, dass der

Wille oft seine mächtigsten Impulse aus dem Gefühlsleben erhält." Dr. Karl Küffner führt in seinem ausgezeichneten Buch über die Musik an den Mittelschulen aus: „Die Zweckmässigkeit und Notwendigkeit der Musikübung in der Schule ergibt sich schon prinzipiell aus dem menschlichen Lebenszwecke allein; denn all unser Ringen um die Güter der Kultur, all unser Streben nach Bildung und Gesittung läuft doch im Grunde darauf hinaus, den Menschen aus den Nöten und dem Drange des Lebens herauszuheben und eines immer höheren Masses von edler, schöner Freude teilhaftig zu machen. Je mehr wir seine ästhetischen Fähigkeiten bilden und schulen, je besser wir die ihm angeborenen künstlerischen Anlagen entwickeln und vervollkommnen, desto mehr Möglichkeiten haben wir ihm gegeben, an den ideellen Gütern der Menschheit teilzunehmen."

Die Bedeutung des Gesangunterrichts für Bildung der Phantasie und des Verstandes, für vaterländische und religiöse Gesinnung, für edle Geselligkeit, für Mut und Begeisterungsfähigkeit, für wirksame Gestaltung der Schulfeiern sei hier wenigstens kurz berührt. Alle diese Aufgaben machen den Schulgesang zu einem wichtigen Faktor der Erziehung.

Wenn die „Allgemeinen Bestimmungen" von 1872 den Gesangunterricht mit fünf Druckzeilen abfertigen, so ist das doch etwas zu kurz geraten. Es tut not, neue Bestimmungen zu erlassen, worin die allgemeinen und besonderen Aufgaben des Schulgesangsunterrichts aufgeführt werden.

In den verflossenen vierzig Jahren haben sich die Anschauungen über die zweckmässigste Schulgesangmethode wesentlich geändert. Der Schulge-

sang ist beeinflusst worden durch die Forschungen der Stimmärzte, wie durch Fortschritte auf dem Gebiet des Kunstgesanges. Wir stellen jetzt die Bildung und Pflege der Kinderstimme in den Vordergrund, treiben Laut- und Tonbildung in einer Weise, an die noch vor zwanzig Jahren nicht zu denken war.

Als Tonzeichen wird auch in Volksschulen immer mehr die Note verwendet, da sie sich allen andern Tonzeichen, wie Ziffern, Solmisationssilben, Strichen, Treppenstufen usw. überlegen gezeigt hat, indem sie Tonhöhe und Tondauer mit einem Zeichen darstellt. Selbständiges Notensingen muss in dem neuen Lehrplan ausdrücklich gefordert werden. Da, wo es bereits amtlich angeordnet ist, wie in den Berliner Volksschulen nach dem Grundlehrplan von 1902, zeigen sich erfreuliche Resultate. Dieser Berliner Gesanglehrplan von 1902 liefert gleichzeitig den Beweis, dass es wohl möglich ist, die Singeübungen mit den einzuübenden Liedern Hand in Hand fortschreiten zu lassen. Uebungs- und Liederkursus sollen nicht mehr wie früher ein getrenntes Nebeneinander bilden, sondern in steter Abhängigkeit miteinander von Stufe zu Stufe weiter führen.

Ueber die besten Tonnamen gehen die Meinungen gegenwärtig noch auseinander. Die üblichen deutschen Alphabetnamen sind der Sprachbildung weniger günstig als Solmisationssilben oder auch als die Eitz-Silben. Dennoch empfiehlt sich ihre Beibehaltung, weil ihr Gebrauch im ganzen Bereich der Musik fest eingebürgert ist. Sogar die Eitzianer gebrauchen sie schliesslich auf den spätern Stufen. Die geringere Sangbarkeit der deutschen Alphabetnamen kann dadurch ausgeglichen werden, dass man bei den Singeübungen ver-

schiedene Uebungssilben, wie mö, mü, sa anwendet. Der Gebrauch von Zifferntext für die Noten, wie ihn die Anhänger der Zahlnote anwenden, ist verwerflich.

Ein neuer amtlicher Gesanglehrplan, der den modernen Anforderungen der Gesangmethodik entsprechen will, muss also neben einer ausführlichen Angabe der allgemeinen und besondern Lehrziele des Gesangunterrichts die Laut- und Tonbildung in Vordergrund stellen, selbständiges Notensingen fordern, das rechte Verhältnis zwischen Uebungs- und Liederkursus bestimmen, Hörübungen und Musikdiktat verlangen. Daher lauten meine ersten beiden Thesen:

I.

a) Für Volksschulen ist die Herausgabe eines neuen amtlichen Gesanglehrplans erforderlich, der den modernen Forderungen der Gesangmethodik gerecht wird. Darin ist die Bildung und Pflege der Kinderstimme in Vordergrund zu stellen.

b) Hinsichtlich der Methode ist dem Lehrer möglichste Freiheit zu wahren; doch soll auch in den einfachsten Schulverhältnissen die Note als Tonzeichen gebraucht werden.

Einzelne Regierungen sind gegen den ja immer noch weit verbreiteten Schlendrian des Gehörsingens in Volksschulen vorgegangen, so z. B. die Düsseldorfer Regierung durch eine dankenswerte Verfügung vom 7. Mai vorigen Jahres. Sie will das Notensingen dadurch erleichtern, dass sie nur die Tonarten C-, G- und F-dur anzuwenden empfiehlt. Wenn dem zwar in 1—3klassigen Schulen zugestimmt werden kann, so doch nicht in 4—7klassigen Schulen; denn die Notierung der Lieder in diesen

drei Tonarten irritiert bei älteren Schülern das absolute Tonbewusstsein, auf das doch auch Rücksicht genommen werden muss, und zwingt den Lehrer zu fortwährendem Transponieren. Es ist auch in 4—7klassigen Schulsystemen ganz unbedenklich, die Tonarten bis zu drei Vorzeichen anzuwenden. Ein Fehler zeigt sich somit bei der genannten Regierungs-Verfügung: Es wird kein Unterschied gemacht zwischen Schulsystemen mit wenigen und mit vielen Klassen. Dieser Unterschied ist sehr wesentlich; namentlich wenn man berücksichtigt, dass in den vielklassigen Schulsystemen grosser und mittlerer Städte die Durchführung des Fachlehrersystems die Erfolge des Gesangunterrichtes steigern kann. Wäre das Fachlehrersystem in grösseren Orten durchgeführt, indem einzelnen dafür besonders interessierten und befähigten Lehrern der Gesangunterricht übergeben würde, dann würde es dem Ministerium leichter fallen, auch für Volksschulen amtliche Fortbildungskurse einzurichten, sowie es für die Gesanglehrer an höheren Schulen solche eingerichtet hat. Bedürfnis dafür ist vorhanden; das beweisen die von einzelnen Vereinen, wie in Dresden, Dortmund, Görlitz, Danzig, eingerichteten Kurse, wie auch die von manchen Städten, wie Berlin, Frankfurt a. M., gegründeten städtischen Fortbildungskurse oder endlich die privaten Fortbildungskurse in Berlin, Würzburg, Nürnberg usw. Namentlich sind die Gesanglehrer an Volksschulen in rühmenswerter Weise bestrebt, die Gesetze der Stimmbildung kennen zu lernen, worüber sie früher im Seminar-Musikunterricht zumeist noch nichts gehört haben.

Ich komme nun zu dem Musik-Unterricht in Präparandenanstalten. In ihnen werden die

Schüler vom 14. bis 17. Lebensjahre zur Aufnahme in das Lehrerseminar vorbereitet; sie haben drei Klassen. Zum Teil sind die Präparanden-Anstalten rein staatlich, zum Teil vom Staate unterstützt und unter die nebenamtliche Aufsicht eines Seminardirektors gestellt; im letzteren Falle befinden sie sich daher an Seminarorten. Für die Präparanden-Anstalten gilt der Musiklehrplan vom 1. Juli 1901. Dieser Lehrplan ist im allgemeinen zweckmässig, sach- und fachgemäss aufgestellt. Er setzt fest für die unterste (III.) Klasse: 1 Std. wöchentlich Klassengesang, 1 Std. Chorgesang, 1 Std. Violinspiel in Abteilungen und 1 Std. Klavierspiel in Abteilungen; es fehlt nur eine Theoriestunde zur Durchnahme der musikalischen Elementarlehre. Diese soll zwar nach dem Lehrplan in der Gesang-, Violin- und Klavierstunde nebenher mit durchgearbeitet werden; es bleibt dafür aber nicht genügend Zeit. Wieviel Abteilungen in Violin- und Klavierspiel eingerichtet werden sollen, sagt der amtliche Lehrplan nicht; daher ist die Praxis eine ganz verschiedene. Man vergleiche darüber die Ausführungen von Joh. Debbelt im Märzheft 1912 der „Musikpädagogischen Blätter". Nach meiner Meinung müssen für eine Klasse von 30 Schülern mindestens zwei Violinabteilungen und drei Klavierabteilungen eingerichtet werden.

In der II. Präparandenklasse haben die Schüler dieselben Musikstunden wie in der untersten Klasse, nur dass hier die Theoriestunde ausdrücklich angesetzt ist. Es finden also statt: 1 Klassengesangstunde, 1 Chorgesangstunde, 1 Violinstunde in zwei Abteilungen, 1 Klavierstunde in drei Abteilungen und 1 Theoriestunde. In der obersten (I.) Präparandenklasse ebenso, nur dass hier noch Orgelspiel

mit einer wöchentlichen Stunde in drei Abteilungen hinzukommt. Das gibt für alle drei Präparanden-Klassen 25 Stunden Musikunterricht.

Wer soll diesen erteilen? „Ein staatlich geprüfter Musiklehrer", muss die ganz selbstverständliche logische Antwort lauten. Wer erteilt ihn denn jetzt? In einigen wenigen Stunden der Seminar-Musiklehrer des betreffenden Ortes, in den weitaus meisten Stunden aber die Präparandenlehrer, die den wissenschaftlichen Unterricht erteilen. Was haben diese für musikalische Ausbildung genossen? Die des Lehrerseminars. Diese reicht jedoch zum Musikunterricht der Präparanden-Anstalten bei weitem nicht aus, selbst wenn der Präparanden-Lehrer musikalisch begabt und interessiert ist. Das ist aber meist nicht der Fall. Die Präparanden-Lehrer gehen vielmehr in ihrem Interesse für die wissenschaftlichen Fächer vollständig auf, zumal sie alle bestrebt sind, das Rektoratsexamen zu machen. Sie haben weder Zeit noch Neigung, sich musikalisch aus- oder fortzubilden, können daher zum grössten Teile den Schülern nichts in der Klavier-, Violin- und Orgelstunde vorspielen; sie kennen auch die musikalische Unterrichtsliteratur nicht, vermögen daher nicht einmal den Präparanden anzugeben, was sie üben sollen, geschweige denn das Wie. Die Folge davon ist, dass in den Präparanden-Anstalten wenig und nichts in Musik geleistet wird. Die guten Absichten des amtlichen Lehrplans werden nicht erfüllt und die Präparanden treten mit ungenügender musikalischer Vorbereitung ins Seminar. Die schöne Zeit von drei Jahren verstreicht für die Musik nutzlos. Diese Zeit ist niemals wieder einzubringen, und der Musikbetrieb gibt den Schülern nur Veranlassung, die Musik

gering schätzen zu lernen. Was ihnen ein guter Musikunterricht Schönes und Gutes leisten könnte, alles das müssen sie entbehren. Ich will den Präparanden-Lehrern in ihren wissenschaftlichen Leistungen nicht irgendwie zu nahe treten. Sie sind für die wissenschaftlichen Fächer gewiss tüchtige Lehrer; einzelne von ihnen, die über sehr gute musikalische Begabung und Schulung verfügen, eignen sich auch für den Musikunterricht an Präparanden-Anstalten, die Mehrzahl jedoch nicht, ja viele sehen dies selbst ein und sträuben sich, Musikunterricht zu übernehmen. Es kommt vor, dass Präparanden-Lehrer, die im Lehrerseminar wegen mangelnder Befähigung vom Musikunterricht teilweise dispensiert waren, gezwungen werden, Musikstunden zu geben.

Darum lautet meine These II a:

> Für die drei Klassen der Präparanden-Anstalten sind wöchentlich mindestens 25 Stunden Musikunterricht anzusetzen, zu deren Erteilung ein staatlich geprüfter Musiklehrer anzustellen ist.

Daran schliesst sich These II b:

> Bei der Aufnahme in die Präparanden-Anstalt hat der Prüfling die Kenntnis der musikalischen Elemente nachzuweisen.

Diese Bestimmung würde zur Folge haben, dass junge Leute, die Lehrer werden wollen, vor ihrer Präparandenzeit bereits privaten Musikunterricht nehmen, was durchaus nötig erscheint, wenn aus dem späteren Musikunterricht in Präparanden-Anstalt und Seminar etwas Rechtes werden soll. Es würde dann nicht vorkommen, dass Präparanden nicht einmal die Noten kennen. Jetzt wissen die jungen Leute, dass bei der Aufnahme in die Präpa-

rande nach Musik nicht gefragt wird; daher bereiten sie sich auch nicht darauf vor.

Für den Musikunterricht im Lehrerseminar gelten ebenfalls die amtlichen Lehrpläne vom 1. Juli 1901. Darnach empfangen die Seminaristen in allen drei Klassen wöchentlich 1 Std. Klassengesang, 1 Std. Chorgesang, 1 Std. Violinspiel in Abteilungen, 1 Std. Orgelspiel in Abteilungen und 1 Std. Theorie. Diese Zeiten stellen ein Mindestmass dar, unter das nicht heruntergegangen werden darf. Da der Seminarunterricht die Doppelaufgabe hat, erstens Schulgesanglehrer, zweitens Kantoren und Organisten für solche Schulstellen heranzubilden, die organisch mit Kantoren- oder Organistenämtern verbunden sind, so wird man zugeben müssen, dass weniger Musikstunden als angegeben die Erfüllung dieser Doppelaufgabe unmöglich machen.

Da kommt eben jetzt die Kunde, dass man im Ernste plant, den Seminar-Musikunterricht noch weiter einzuschränken. Es findet in diesen Tagen hier eine Versammlung von Seminardirektoren statt, die über allerlei Vorschläge zur Aenderung der Seminarlehrpläne beraten. Darunter befindet sich auch der Vorschlag, den Musikunterricht auf den Seminaren und Präparanden-Anstalten wesentlich einzuschränken. Es existiert ein „Deutscher Ausschuss für den mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterricht". Dieser agitiert dafür, dem naturkundlichen Unterricht in den Präparanden-Anstalten und Lehrerseminaren anstatt wie bisher 20 Stunden wöchentlich 38 Stunden zuzuweisen, nahezu doppelt soviel. Die erforderliche Zeit soll anderen Fächern entzogen werden. Auch die Musik soll bluten. Diese Absicht ist eigentlich nicht

verwunderlich; denn wenn — wie oben ausgeführt — an den Präparanden-Anstalten nichts in Musik geleistet wird, so müssen die Direktoren natürlich auf den Gedanken kommen, die der Musik gewidmete Zeit lieber für andere Fächer auszunützen. Aber in diesem Falle heisst das doch, das Kind mit dem Bade ausschütten.

In den neuen Vorschlägen der Seminardirektoren wird die Meinung ausgesprochen, es würden zuviel Lehrer für den Kantoren- und Organistenberuf vorbereitet. Man hat eine Statistik veröffentlicht (Pädag. Blätter, Heft 2), die beweisen soll, dass die Abwanderung der Einwohner aus den kleinen nach den grossen Stadt- und Landgemeinden den Bedarf an Kirchschullehrern geringer mache. Mir scheint dabei das Eine vergessen zu sein: Wenn aus einer Landgemeinde von 500 Seelen wirklich 100 nach grossen Städten verziehen, so ändert sich der Bedarf für diese Gemeinde nicht; für die zurückbleibenden 400 Seelen ist nach wie vor ein Kirchschullehrer nötig.

Man hat auch statistisch festgestellt, wieviel Prozent der Schulstellen der männlichen Lehrkräfte mit einem Kirchenamt verbunden sind; es sind in Ostpreussen 8,4 % — in Westpreussen 7,2 — im Stadtkreis Berlin 0 — Provinz Brandenburg 26,6 — Pommern 24,2 — Posen 5,6 — Schlesien 15,7 — Sachsen 35,7 — Schleswig-Holstein 11,8 — Hannover 23,7 — Westfalen 7,7 — Hessen-Nassau 35,5 — Rheinprovinz 3,6 %. Aus dieser Statistik zieht man folgende Schlüsse: 1. Es sei nirgends nötig, mehr als die Hälfte der Seminaristen zu Kantoren oder Organisten vorzubilden. 2. Jedes Provinzialschulkollegium solle feststellen, wieviel Schüler jedes Seminars durchschnittlich für das

Kantoren- oder Organistenamt auszubilden seien. Schon jetzt dürfen die musikalisch wenig befähigten Schüler im Seminar vom Orgelspiel und der Musiktheorie befreit werden; künftig sollen nur musikalisch gut befähigte Schüler noch daran teilnehmen. Seit Jahren klagt man, dass gute Organisten und Kantoren auf dem Lande und in kleinen Städten immer seltener werden; zu welchen Zuständen müsste dieser neueste Plan führen, wenn er wirklich Gesetz würde! Nicht nur die kirchlichen Behörden, vor allem die Bischöfe und die Konsistorien, haben die grösste Ursache, dagegen energisch Front zu machen; auch die Interessen der Schule gebieten entschiedensten Widerspruch. Wenn nur die Hälfte aller Seminaristen — oder noch weniger — an dem vollen Musikunterrichte teilnehmen soll, so muss das Durchschnittsniveau der musikalischen Lehrerbildung notwendig beträchtlich sinken. Die fortfallenden Musikfächer bilden wichtige Stützen des Gesangunterrichts. In den Stunden, die jetzt wegfallen sollen, war Zeit und Gelegenheit geboten zu Hörübungen, Musikdiktat, zum Verständnis der Harmonielehre, zu biographischen Mitteilungen, musikgeschichtlichen Erörterungen, zur Behandlung der Formen der Vokal- und Instrumentalmusik usw. Alles dies doch auch für die allgemeine Geistesbildung Wichtige und Bedeutungsvolle soll der Mehrzahl der Seminaristen verloren gehen. Z. B. soll nach den neuen Vorschlägen die Theoriestunde nur ein Jahr in der III. Seminarklasse durchgeführt werden, anstatt wie bisher durch fünf Jahre. Dass ein Jahr Theorie zur Kenntnis der Elementarmusiklehre, Harmonie- und Formenlehre, soweit sie auch nur zur Erteilung von Gesangunterricht nötig, nicht ausreicht, ist klar. Der Schlag, der dem Musik-

unterricht an den Lehrerbildungsanstalten gegenwärtig droht, ist so schwer, dass alle Faktoren, die etwas zu seiner Abwendung tun können, sich dazu vereinigen müssen. Die Seminarmusiklehrer sind die nächsten dazu, die Behörden auf das Verderbliche der neuesten Absichten hinzuweisen. Andere Vereine von Gesanglehrern müssen dagegen petitionieren, und auch der Deutsche Musikpädagogische Verband wird beim Ministerium gern Vorstellungen dagegen erheben. Ich beantrage daher zu meiner These III a noch eine Resolution. Die These lautet:

> Im Musikunterricht der Lehrer- und Lehrerinnen-Seminare ist das Hauptgewicht auf stimmliche und gesangmethodische Ausbildung zu legen. Weitere Einschränkungen des Seminar-Musikunterrichts sind auf das entschiedenste zu bekämpfen.

Dazu beantrage ich folgende Resolution:

> „Die Versammlung der Schulgesanglehrer auf dem I. Internationalen Musikpädagogischen Kongress bittet den Vorstand des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, die nötigen Schritte zu unternehmen, die eine weitere Einschränkung des Musikunterrichts an Lehrerseminaren zu verhindern geeignet sind."

Meine These III b bezieht sich auf Lehrerinnenprüfungen. Finden solche an staatlichen Seminaren statt, so prüft gewöhnlich der Musiklehrer der Anstalt. An privaten Lehrerinnen-Seminaren prüft jedoch irgend ein Nichtfachmann aus der Prüfungs-Kommission. Daher lautet meine Forderung nach These III b:

> Bei Lehrerinnenprüfungen hat ein musikalischer Fachmann in Musik zu prüfen.

Die These III c bezieht sich auf den Fall, dass ein Lehramtskandidat ohne musikalische Veranlagung auf eine Stelle geschickt wird, wo er Kantoren- und Organistendienste verrichten muss, oder umgekehrt ein für Musik gut Begabter eine Lehrerstelle ohne musikalisches Nebenamt erhält. Beide Fälle kommen gar nicht so selten vor und haben grosse Missstände im Gefolge; daher lautet meine These III c:

> Bei der Besetzung solcher Lehrerstellen, die organisch mit einem Kirchenamte verbunden sind, möge seitens der Regierungen mehr als bisher die musikalische Befähigung des Kandidaten berücksichtigt werden.

Was den Gesangunterricht an höheren Knaben- und Mädchenschulen — in Süddeutschland Mittelschulen genannt — anbelangt, so ist anzuerkennen, dass die Schulbehörden in den letzten Jahren vieles zu seiner Hebung getan haben. Wichtige Marksteine der Entwickelung bilden die neuen Gesanglehrpläne vom 8. Dezbr. 1908 für die höheren Mädchenschulen, Lyzeen und Oberlyzeen, vom 21. Juni 1910 für die höheren Knabenschulen, ferner die Einführung der staatlichen Gesanglehrerprüfung und die Ernennung von Gesanginspektoren für die höheren Knabenschulen, Präparandenanstalten und Lehrerseminare. Den Gesanginspektoren müsste nur der gesamte Musikunterricht in den beiden letztgenannten Anstalten, nicht nur der Gesangunterricht, unterstellt sein; dann könnten sie auch bei der eben erwähnten Aenderung des Musiklehrplans ein gewichtiges Wort mitsprechen.

An den meisten Vollanstalten für die männliche Jugend bestehen Vorschulen, in denen die Schüler die ersten drei Schuljahre zubringen. Für diese drei Jahre fehlt es an einem einheitlichen Gesanglehrplan; darüber sagt These IVa:

> An den Vorschulen höherer Knabenschulen fehlt es an einem einheitlichen Gesanglehrplan. Es müssten für das 1. Schuljahr wöchentlich $^2/_2$ Std., für das 2. und 3. Schuljahr wöchentlich 2 Std. Gesang angesetzt werden.

These IVb will drei Mängel des neuen Gesanglehrplans für höhere Knabenschulen beseitigen. Erstens den Uebelstand, dass für Nichtchorsänger der Gesangunterricht nach den beiden in Sexta und Quinta verbrachten Schuljahren so gut wie ganz aufhört. Es muss für die musikalisch geringer befähigten Schüler, die nicht in den Chor aufgenommen werden können, eine Gelegenheit zum weiteren Singen geschaffen werden. Diese Absicht hat auch bei den Verfassern des Lehrplans bestanden; aber wahrscheinlich hat ein Einspruch des Finanz-Ministeriums diese Mehrstunden zu Falle gebracht. Es lautet daher These IVb Ziffer 1:

> Der neue Gesanglehrplan für die höheren Knabenschulen hat gegenüber dem früheren Zustande Fortschritte gebracht; doch bleiben noch folgende Wünsche offen:
>
> 1. Für die Nichtchorsänger aus Quarta, Unter- und Ober-Tertia ist eine 2. Gesangabteilung mit wöchentlich 2 Std. einzurichten. Lehraufgaben sind: Choräle und Volkslieder, leichtere ein- und zweistimmige Gesänge mit Klavierbegleitung, Erweiterung der

Kenntnisse aus der Elementarmusiklehre, Lebensbilder der bedeutendsten Komponisten.

Zweitens liegt ein Mangel des neuen Gesanglehrplans in der Bestimmung, dass die aus der Mutation kommenden Männerstimmen der oberen Klassen sogleich in den Chor eintreten sollen. Das führt zu Schädigungen der Stimmen; denn das Chorsingen verlangt einen viel grösseren Stimmumfang, als die Männerstimmen anfangs haben. Durch Schulung der Stimmen muss erst ein grösserer Stimmumfang allmählich gewonnen werden. Daher fordere ich unter Ziffer 2:

Für die aus der Mutation kommenden Schüler der Ober-Tertia, Unter- und Obersekunda ist ein Vorbereitungskursus mit zwei wöchentlichen Stunden einzurichten. Lehraufgaben bilden: Die ersten Uebungen im Gebrauch der Männerstimme, Laut- und Tonbildung mit allmählich wachsendem Stimmumfang; Choräle, Volks- und einstimmige Kunstlieder, Singen der Unterstimmen gemischter Chöre; die Elemente der Musik, Treffübungen, Bilder aus der Musikgeschichte.

In höheren Knabenschulen wird vielfach die erfreuliche Wahrnehmung gemacht, dass die Schüler selbst verlangen, im Instrumentenspiel geübt zu werden, sich zu einem Schülerorchester zu vereinigen. Ausser der Freude an musikalischer Betätigung wird ihnen im Schülerorchester Gelegenheit zuteil, mancherlei Formen der Instrumentalmusik kennen zu lernen. Die Schüler nehmen freiwillig und gern an diesen Uebungen teil; wenn ich daher unter Ziffer 3 fordere:

An jeder höheren Knabenschule sind wöchentlich zwei Stunden fakultatives Orchesterspiel anzusetzen,

so soll damit ein schon vielfach bestehender Zustand seine amtliche Festsetzung finden. In Süddeutschland ist fakultatives Instrumentalspiel seit langer Zeit eingeführt.

Durch die unter IV b Ziffer 1—3 vorgeschlagene Stundenvermehrung würden die jetzt für eine ganze Anstalt vorgeschriebenen sieben Musikstunden auf 13 Std. anwachsen, an Anstalten mit Oster- und Michaeliszeiten auf 17 Stunden. Dabei bliebe immer noch die amtliche Bestimmung gewahrt, dass kein Schüler mehr als wöchentlich 2 Std. Gesang haben soll.

Ueber Wünsche zum Gesanglehrplan an höheren Mädchenschulen und Lyzeen wird von anderer Seite gesprochen werden.

Ueberblicken wir zum Schluss den heutigen Stand des Schulgesanges, so werden wir zwar keine Ursache finden, uns zu sonnen in dem Gefühle, wie gar herrlich weit wir es schon gebracht; aber wir dürfen andererseits nicht verkennen, dass in den letzten 10 Jahren vieles besser geworden ist. Unsere Sorgenkinder sind zurzeit die Präparandenanstalten und Lehrerseminare; aber auch da werden wir Fortschritte erzielen durch unermüdliche Arbeit. Befolgen wir ein Wort von Ernst Moritz Arndt, das lautet: „Nur wer immer mehr tun will, als schon getan ist, wird das tun, was er kann.“

In der Diskussion, die sich diesem Vortrag anschloss, führt Rektor Hoffmann-Berlin aus, dass

die Behörden den Bestrebungen für Ausgestaltung des Schulgesangunterrichts wohlwollend gegenüber ständen. Ein neuer Lehrplan für den Schulgesang an Volksschulen wird erscheinen. Direktor Engel-Leipzig empfiehlt die Einrichtung von Singeschulen. Die im Vortrage aufgestellten Thesen Direktor Wiedermanns gelangen en bloc zur Annahme, desgl. die Resolution auf Seite 129.



Der Musikunterricht an den Schulen in Oesterreich.

Von

Professor Hans Wagner.

Da ich bei den verehrten Anwesenden die genaue Kenntnis der einzelnen österreichischen Schulkategorien nicht durchwegs voraussetzen kann, erscheint es mir notwendig, vorerst eine kleine Uebersicht über dieselben zu geben. Wir unterscheiden in Oesterreich von unten aufsteigend folgende Schulkategorien: 1. die allgemeine Volksschule (in den Städten meist 5klassig, auf dem Lande 1—6klassig) 2. die Bürgerschule (in der Regel 3klassig, einzelne, mit einem einjährigen Fortbildungskurs als 4. Klasse), 3. die Mittelschulen, welche sich in die verschiedenen Gattungen der Gymnasien und in die Realschulen gliedern. 4. die Lehrerbildungsanstalten (in der Regel 4 Jahre, manche mit einer einjährigen Vorbereitungsklasse), 5. die Hochschulen. — Die allgemeine Schulpflicht dauert vom 6. bis zum 14. Lebensjahre, und es kann während derselben durchwegs die Volksschule oder nach 5jähriger Volksschulzeit die Bürgerschule besucht

werden. In die Mittelschule treten die Schüler meist nach Absolvierung der 5. Volksschulklasse ein. Die absolvierte Bürgerschule bildet in der Regel die Basis, auf welcher die Lehrerbildungsanstalten aufbauen. In den Volks- und Bürgerschulen ist der Gesang zufolge des Reichsvolksschulgesetzes vom Jahre 1869 ein obligater Unterrichtsgegenstand. An den Lehrerbildungsanstalten ist seit 1886 „Musik mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik“ obligat. Fast an allen Mittelschulen wird Gesangunterricht erteilt, doch als unobligater Gegenstand. In ganz vereinzelten Fällen finden sich an Bürgerschulen unobligate Kurse für Violin- und Klavierspiel angegliedert.

Der Lehrplan für den Gesangunterricht an Volksschulen schreibt in den ersten drei Schuljahren das Singen nach dem Gehör vor. Im dritten Schuljahre ist die Kenntnis der Noten vorgeschrieben, und es sind im vierten und fünften Schuljahre die Lieder mit Hilfe der Noten durchzunehmen. In der fünften Klasse tritt der zweistimmige Gesang ein, in der Bürgerschule wird auch dreistimmig gesungen. Mit Ausnahme von Böhmen, wo für die deutschen Bürgerschulen im Jahre 1909 und für die Volksschulen 1911 ein neuer Lehrplan herausgegeben wurde, sind die Lehrpläne für den Gesangunterricht veraltet und unmodern, das Schlimmste jedoch ist, dass nicht einmal die bestehenden, primitiven Vorschriften gehandhabt werden. Trotzdem sich in dem Lehrplan der I. Klasse (wo Uebungen im Erkennen der Töne nach Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche vorgeschrieben sind) Gehörbildungs-, rhythmische und dynamische Uebungen einreihen liessen, besteht der Gesangunterricht in den ersten Jahren fast

durchwegs nur in einem mehr oder weniger mechanischen Liederdrill. Gelegentlich des III. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft in Wien 1909 hielt der Akademieprofessor für Gesang, Franz Haböck, ein interessantes Referat über den Schulgesangunterricht, in welchem er mit Recht sagt: „Notenkenntnis erlangen die Schüler nur in der Regel bei Lehrern, die besondere Vorliebe für den Gesang haben und die Ehrgeiz und Mühe daran setzen, auch in diesem Fache ernstlich Gutes zu schaffen. Es gibt genug Schulen — und ich füge sofort bei, auch Mittelschulen — die ihre Schüler mit dürftigsten, oft genug auch mit gar keiner Kenntnis der Noten und des Taktes entlassen.“ — Ich spreche jetzt nicht nur von Oesterreich, wenn ich sage: Es ist ein eigenes Verhängnis, dass man einem Gegenstande, dessen Bedeutung doch von grossen Pädagogen wie Rousseau, Comenius, Franke, Pestalozzi, Nägeli usw. schon erkannt und gewürdigt wurde, fast überall noch zu wenig Beachtung schenkt. Allen anderen Gegenständen, namentlich dem Zeichnen und Turnen kamen die Errungenschaften der modernen Schulpädagogik zunutze, nur der Gesangunterricht blieb unbeachtet in seinem Winkel, aus dem er nur hervorgeholt wird, wenn es sich um Schulfeste, Gedenkfeiern usw. handelt. In den Augen vieler gehört der Gesang leider nach alter Unsitte noch zu den „Fertigkeiten“ und steht somit auf einer Stufe mit dem Unterrichte in den weiblichen Handarbeiten. Um den Gesangunterricht empor zu heben und ihm die nach modernen Anschauungen gebührende Stelle neben dem Sprachunterrichte, organisch verknüpft mit dem Religions- und Turnunterrichte zuzuweisen, müsste eine gründliche Reform der Lehrpläne für die Volks- und

Bürgerschulen, zugleich aber auch eine ebensolche Reform des Gesangunterrichtes an den Lehrerbildungsanstalten Platz greifen.

In die für Volks- und Bürgerschulen in Vorbereitung stehenden neuen Lehrpläne wird endlich auch die Kunsterziehung — namentlich durch Bildbetrachtung — aufgenommen. Es könnte den allgemeinen Kunsterziehungsbestrebungen gewiss nur zum Vorteile gereichen, wenn in den Bereich derselben auch der Gesangunterricht einbezogen würde. Eigentlich erscheint diese Forderung als eine selbstverständliche; doch man ist noch so wenig gewohnt, den Schulgesangunterricht als das vorzüglichste Mittel der musikalischen Jugenderziehung zu betrachten, dass dieser ausdrückliche Hinweis, der hoffentlich noch nicht zu spät kommt, gewiss nicht überflüssig erscheint. Die bisher in Wien angestellten musikalischen Kunsterziehungsversuche erschöpften sich in der Veranstaltung von Jugendkonzerten, das sind Konzerte Erwachsener für Schüler, deren Wert mit Recht von vielen Seiten angezweifelt wird. Derartige Veranstaltungen dürften vor allem nicht nur den Kindern besser bemittelter Familien gegen Entgelt geboten, sondern müssten unentgeltlich der ganzen Schuljugend zugänglich gemacht werden. Die Organisation solcher grosszügiger Bestrebungen müsste ein eigens zu bildendes Komitee oder ein Verein mit genügenden Geldmitteln in die Hand nehmen. Alle diese Bemühungen, Kunst ins Volk zu tragen, werden nicht den gewünschten Erfolg haben, solange man nicht dafür Sorge trägt, dass die Kunst *aus dem Volke selbst* sich entwickelt, und dazu ist eben ein richtig geleiteter Schulgesang das geeignetste Mittel.

Bis zum Eintreffen eines entsprechend ausge-

bildeten Lehrernachwuchses aus den Lehrerbildungsanstalten müsste — und zwar vor Einführung der Reformen — die Lehrerschaft durch möglichst zahlreich abzuhaltende Fortbildungskurse in die neue Unterrichtsbehandlung eingeführt werden. Erfreuliche Anfänge sind schon vorhanden: der Oesterreichische Musikpädagogische Verband veranstaltete im Jahre 1911 mit einer munifizenten Subvention des k. k. Unterrichtsministeriums den ersten Fortbildungskursus für Schulgesangunterricht. Der Erfolg dieses Kurses war ein glänzender. Er zählte 82 Teilnehmer aus Wien und den Kronländern und wurde vom k. k. Unterrichtsministerium, vom k. k. n. ö. Landesschulrate sowie vom k. k. Bezirksschulrate in Wien in jeder Hinsicht gefördert. Als ein grosser Erfolg dieses Kurses ist es zu betrachten, dass der Stadtschulrat in Graz den Kursteilnehmer, Fachlehrer Pratscher, mit der Errichtung und Leitung eines Reform-Singkurses an der Knaben-Bürgerschule im Ferdinandeum zu Graz betraute. Die Reformsingklassen in Graz haben wiederholt die Aufmerksamkeit und vollste Zufriedenheit der Schulbehörden erregt. Dass seit einem Jahre in Bregenz ein eigener städtischer Gesanglehrer den Elementar-Schulgesangunterricht erteilt, ist nicht zuletzt auch ein Verdienst dieses Kurses, dessen Frequentant der betreffende Lehrer ebenfalls war. Krakau, Bregenz und Triest sind übrigens die einzigen Städte in Oesterreich, die einen eigenen Schulgesanglehrer haben! Die Errichtung von Kindersingschulen, wie selbe zurzeit in Wien, Prag Graz, Brünn und Vöcklabruck bestehen, wurde beim Musikpädagogischen Kongress in Wien wiederholt als ein wirksames Mittel für die Einführung der Reform des Schulgesanges bezeichnet. Als sehr

förderlich haben sich für denselben Zweck die seit dem Herbste vorigen Jahres an der niederösterreichischen Landeslehrer-Akademie in Wien stattfindenden, wöchentlich zweistündigen Vorlesungen über Schulgesangsmethode bewährt, als deren Dozent meine Wenigkeit bestellt wurde, und die sich eines ungemein lebhaften Besuches erfreuen. Auch der k. k. Landesschulrat in Böhmen veranstaltete im vorigen Jahre mehrere Fortbildungskurse in Prag, die von Max Battke geleitet und sehr zahlreich besucht waren. Knapp vor meiner Abreise wird mir mitgeteilt, dass nach Ostern d. Js. in Prag ein Doppelfortbildungskurs für die dortige Lehrerschaft stattfindet, der ebenfalls vom Ministerium wieder reichlich subventioniert ist. Leider wurden die Prager Kurse erst nach der Herausgabe der neuen, im modernen Geiste entworfenen Lehrpläne für die deutschen Volks- und Bürgerschulen in Böhmen veranstaltet, weshalb die deutsche Lehrerschaft in Böhmen für die Reform zu wenig vorbereitet war.

Der Effekt war ein ablehnendes, ja oft feindliches Verhalten gegen das Neue und Unverstandene. Mit Ausnahme des Vorerwähnten enthält der Lehrplan für die Volks- und Bürgerschulen auch nicht den kleinsten Hinweis auf die fundamentalen Gesetze der Atmung, Körperhaltung, Einstellung der Organe für die Bildung der Sprachlaute und des Gesangtones. Er spricht nur von Liedern und immer wieder von Liedern, obwohl sich längst in Fachkreisen die richtige Erkenntnis Bahn gebrochen hat, dass man in der Schule nicht vorzugsweise Lieder, sondern in allererster Linie Singen lernen müsse.

Nicht zuletzt sei noch eines ungemein wichtigen Faktors für die Reform des Gesangunterrichtes

gedacht. Es ist dies die Frage des Schulgesangbuches. An den österreichischen Schulen finden wir derzeit nur ganz selten ein systematisch aufgebautes, methodisch fortschreitendes Schulgesangbuch. Die im Gebrauche stehenden Bücher sind fast durchwegs mehr oder weniger wertvolle Liedersammlungen, von denen erst in neuester Zeit einige das Kinderlied und das echte Volkslied etwas mehr berücksichtigen. Das sogenannte „Schullied", das von der der Schule entwachsenen Jugend nie mehr gesungen wird, nimmt in den meisten Liederbüchern einen breiten Raum ein. Um einer geplanten Reform wirksamen Eingang zu schaffen, müsste die beim I. Musikpädagogischen Kongresse erhobene Forderung nach einem entsprechend systematisch und methodisch lückenlos fortschreitenden Schulgesangbuche, das man auf der Unterstufe etwa „Singfibel" nennen mag, erfüllt werden.

Um die Sangeslust der der Schule entwachsenen Jugend anzuregen und sie in die richtigen Bahnen zu lenken (was ich als Endziel eines Schulgesangsunterrichtes im Sinne der modernen Kunstbestrebungen hinstellen möchte), würde man gut daran tun, bei der vom österreichischen Unterrichtsministerium geschaffenen monumentalen Sammlung „Das Volkslied in Oesterreich" ausser der allgemeinen populären, noch eine besondere billige Ausgabe für die der Schule entwachsenen Jugend zu veranstalten.

Als einen durchaus gelungenen und freudig zu begrüssenden Versuch, den Gesang als Erziehungs- und Bildungsmittel für die der Schule entwachsenden Jugend zu verwerten, ist die Einführung des Chorgesanges in dem mit den gewerblichen Fortbildungsschulen Wiens verbundenen Lehrlingshort

zu bezeichnen, die der Initiative des Landesschulinspektors, Hofrates Dr. Rieger, zu verdanken ist.

Der Umstand, dass es nicht nur in Oesterreich allein noch recht traurig mit dem Schulgesangunterrichte bestellt ist, müsste sämtliche berufenen Fachleute unserer Kulturstaaten einmal zu einem gemeinsamen, entscheidenden Vorgehen, zu einer Kundgebung im grössten Stile veranlassen. Es fehlt uns leider derzeit die Autorität, der führende Geist eines der grossen Reformatoren früherer Zeit. Wir müssen heute durch das einige Zusammengehen der Masse erreichen, was früher Einzelnen gelang. Gerade dieser I. Internationale Kongress kann hier bahnbrechend wirken. Eine einmütige Kundgebung der aus allen Kulturstaaten Europas hier versammelten Fachmänner könnte unmöglich ungehört verhallen und müsste auch die Aufmerksamkeit jener erregen, welche bisher aus den verschiedensten Gründen der Sache teilnahmlos oder geringschätzend gegenüberstanden. Die zu überwindenden Hindernisse sind zahllos. Wollen wir auf die Zukunft hoffen, die uns in nicht zu ferner Zeit eine Besserung der Verhältnisse bringen wird und bringen muss.

Mit dem Betriebe des Gesangunterrichtes an den Volks- und Bürgerschulen steht im organischen Zusammenhange der Musikunterricht an den Lehrerbildungsanstalten. Derselbe umfasst folgende obligate Gegenstände: 1. Gesang in Verbindung mit allgemeiner Musiklehre; 2. Violinspiel; 3. Klavierspiel; 4. Orgelspiel. Der Lehrplan zeigt zunächst eine befremdliche Divergenz zwischen den Lehrer- und den Lehrerinnenbildungs-Anstalten: Während diese in allen vier Jahrgängen je zwei wöchentliche

Unterrichtsstunden haben, sind für die Lehrerbildungs-Anstalten im ersten und zweiten Jahrgang nur je eine und erst im dritten und vierten Jahrgang zwei wöchentliche Gesangsstunden normiert. Um Erspriessliches leisten zu können, müsste die Stundenzahl an allen Anstalten für die ersten zwei Jahrgänge mit wöchentlich zwei, für die letzten zwei Jahrgänge mit drei Stunden festgesetzt werden. Mit dem jetzigen geringen Stundenausmass ist es unmöglich, den Zöglingen einerseits das praktische gesangtechnische Können, andererseits das theoretische Wissen aus Musik- und Harmonielehre, Musikgeschichte und Gesangsmethodik in dem gewünschten Masse zu vermitteln. Es fällt hierbei besonders ins Gewicht, dass der Musiklehrer aus den Bürgerschulen zum grössten Teile ein gesanglich und musikalisch unvorbereitetes, ja oft sogar verbildetes Material erhält, so dass er nicht selten mit der Unkenntnis der Noten sowie mit verbildeten und verdorbenen Stimmen zu rechnen hat.

Der Violinunterricht ist in den beiden unteren Jahrgängen mit je zwei Wochenstunden, in den oberen mit einer Wochenstunde bedacht. An Lehrerinnen-Bildungsanstalten ist der Violinunterricht unobligat. Das Ziel, „die Befähigung zum sicheren und korrekten Gebrauch der Violine beim Gesangunterrichte in den Volksschulen", kann in der Regel, besonders bei dem Umstand, dass eine grössere Anzahl der Zöglinge mit einiger Kenntnis des Violinspieles in die Anstalt eintritt, anstandslos erreicht werden, obwohl die Ueberfüllung der Gruppen ein grosses Hindernis ist. An vielen Anstalten wird auch dem Orchester und — Kammermusikspiele grosse Sorgfalt zugewendet. Eine Forderung des Musikpädagogischen Kongresses, den Violinunter-

richt auch an Lehrerinnenbildungs-Anstalten obligat einzuführen, erscheint durchaus gerechtfertigt.

Weit weniger günstig liegen die Verhältnisse beim Klavierspiel (an Lehrerinnenbildungs-Anstalten unobligat). Dasselbe bezweckt die Vorbereitung für das Orgelspiel. Dieses Ziel ist, da der Zögling nur selten einiges Können aus dem Klavierspiel mitbringt, bei dem wöchentlichen Ausmass von zwei Stunden und bei der Zahl von 8, 10 und weit mehr Schülern in einer Klaviergruppe schwer zu erreichen. Darunter leidet naturgemäss der in den letzten zwei Jahrgängen der Lehrerbildungsanstalten eintretende Unterricht aus dem Orgelspiel, welchem wöchentlich zwei, in vielen Anstalten jedoch nur eine Stunde gewidmet werden. An keiner Lehrerinnenbildungs-Anstalt wird — mit Ausnahme des k. k. Zivil-Mädchen Pensionates in Wien — unobligater Orgelunterricht erteilt. Die Resultate des Unterrichtes im Orgelspiel sind in Anbetracht der erwähnten Vorbedingungen oft kläglich genug, und es gereicht dieser Gegenstand nicht selten dem Lehrer wie dem Schüler zur Qual. Abhilfe könnte nur dadurch geschaffen werden, dass man beim Festhalten an der obligatorischen Erteilung dieses Unterrichtes entweder nur solche Zöglinge in die Anstalt aufnehme, die bereits entsprechende Kenntnis aus dem Klavierspiel aufweisen oder dass man das Orgelspiel nur für jene Zöglinge als obligat bezeichnen würde, welche nach dem Urteile des Musiklehrers nach den ersten zwei Jahren ein entsprechendes Fortkommen erwarten liessen. Unter den jetzigen Verhältnissen könnte Befriedigendes geleistet werden, wenn der Orgelunterricht mit den vor dem Eintritte in die An-

stalt aus Klavier vorgebildeten Zöglingen schon im zweiten Jahrgang begonnen werden könnte.

Als ein grosser Nachteil für den gesamten Musikunterrichtsbetrieb wird der Mangel einer Fachinspektion empfunden, die bei der Unterrichtsbehörde die Interessen des Musikunterrichtes und der Musiklehrer nachdrücklichst zu vertreten hätte. Im Zeichen- und Turnunterricht ist die Fachinspektion zum grossen Vorteil dieser Disziplinen bereits eingeführt. Der Musikunterricht muss auch hier, wie überall nachhinken. In Ungarn hat sich die seit mehreren Jahren eingeführte Fachinspektion als eine sehr segensreiche Einführung erwiesen. Das Unterrichtsministerium ist erfreulicherweise stets geneigt, allen im Interesse des Unterrichtes auftauchenden Wünschen zu entsprechen, doch bereitet, — wie anderswo auch bei uns — die finanzielle Bedeckung oft grosse Schwierigkeiten.

In organischer Verknüpfung mit der Schulgesangsfrage und der Lehrerbildung steht die sogenannte Lehrbefähigungsprüfung, welche von den absolvierten Lehramtskandidaten nach einer zweijährigen Lehrpraxis abgelegt werden kann und die für die Erlangung einer definitiven Anstellung unerlässlich ist. Hiebei ist auch der Gesang Gegenstand der Prüfung. Die Erfahrungen, welche nicht nur ich in meiner 16jährigen Praxis als Prüfungskommissär, sondern alle meine Kollegen bei dieser Prüfung machten, sind ausserordentlich traurige. Ein grosser Uebelstand ist es, dass keine spezielle Prüfung für Gesang an Bürgerschulen vorgesehen ist. Wenn also ein Kandidat zur knappen Not und mit aller Nachsicht für Volksschulen approbiert wird, ist ihm damit zugleich auch die Befähigung zur Erteilung des

Gesangunterrichtes an Bürgerschulen zugesprochen! Da im Falle einer Reprobierung im Gesange der Kandidat trotz sonstiger guter Prüfungsergebnisse die Gesamtprüfung aus allen Gegenständen wiederholen muss, sieht man sich nur allzuoft veranlasst, eine im Interesse des Unterrichtes ganz unangebrachte, weitgehende Milde walten zu lassen. Es wird daher von Seite der Kollegenschaft seit Jahren die begründete Forderung erhoben, die auch beim österr. Musikpädagogischen Kongress wieder nachdrücklichst betont wurde, dass die Lehrbefähigungsprüfung aus Gesang — so wie in Ungarn — in eine solche für Volks- und in eine Prüfung für Bürgerschulen getrennt und dass ferner eine die übrige Prüfung nicht tangierende Wiederholungsprüfung aus dem Gesange, sowie sie seit jeher bei der Religionsprüfung besteht, gestattet werde. Dass für Bürgerschulen eigene Gesanglehrer bestellt werden sollten, ist eine beim österr. Musikpädagogischen Kongress wiederholt erhobene, berechtigte Forderung, die zum Beispiel in Ungarn seit Jahren durchgeführt ist.

Eine Reform der mit den Lehrbefähigungsprüfungen in Verbindung stehenden sogenannten Spezialprüfung für Klavier-, Violin- und Orgelspiel an Bürgerschulen ist ebenfalls dringend notwendig, und wird vom Verein der Musiklehrer an Lehrerbildungsanstalten in letzter Zeit wieder mit grosser Entschiedenheit angestrebt. Für diese Prüfungen bestehen nirgends einheitliche Vorschriften über das Ausmass; die Kurse, zu deren Abhaltung die bestandene Prüfung befähigt und die an Bürgerschulen angeschlossen werden können, haben hauptsächlich wegen Ueberfüllung der Gruppen (ich kenne selbst Fälle, wo 25—30 und mehr Schüler in einer Violin-

gruppe unterrichtet werden) nur einen höchst problematischen Wert. Eines mit dem ganzen Komplex der Musikunterrichtsfrage zusammenhängenden Momentes darf ich hier nicht vergessen: Es ist dies die Vorbildung und Approbation der Seminar-Musiklehrer. Wenn auch durch die seit einigen Jahren bestehenden Lehrerbildungskurse an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, deren Absolventen für den Unterricht an Lehrerbildungsanstalten befähigt sind, und durch die an einigen hervorragenden Privat-Instituten bestehenden Lehrerbildungskurse die Möglichkeit einer systematischen Ausbildung und Vorbereitung für den Lehrberuf — wie etwa den Turnlehrern durch die Turnlehrbildungskurse an der Universität — geboten ist, so ist doch die weitaus grösste Zahl der für die bezüglichen Stellen an den Lehrerbildungsanstalten in Betracht kommenden Lehrkräfte auf die Ablegung der sogenannten Musikstaatsprüfung angewiesen. Die längst empfundene Notwendigkeit der Reform dieser Prüfung, an welcher auch der Musikpädagogische Verband eifrig arbeitet, wird hoffentlich auch in dieser Hinsicht einen günstigen Einfluss üben.

Ein Schmerzenskind unserer musikalischen Jugenderziehung ist der Gesangunterricht an den Mittelschulen. Derselbe ist durchwegs unobligat, und es besteht auch hierfür gar kein Lehrplan, der der Bedeutung unserer österr. Mittelschulen würdig wäre.

Mit wärmster Anerkennung sei der in den letzten Jahren vom „Wiener Konzert-Verein“ und später auch vom Verein „Wiener Tonkünstler-Orchester“ — beide sind vom k. k. Unterrichtsministerium reichlich subventioniert, — für die Schüler

der Mittelschulen und Lehrerbildungs-Anstalten Wiens unentgeltlich veranstalteten „Schüler-Symphonie-Konzerte“ gedacht. Ist es den mit Arbeit und finanziellen Opfern überbürdeten Korporationen auch nicht möglich, mehr als ein Konzert dieser Art im Verlaufe des Winters zu veranstalten, so ist doch in diesen unserer Mittelschuljugend gewidmeten künstlerisch vollendeten Darbietungen gegen den früheren Mangel jeder musikalisch künstlerischen Vorführung eine erfreuliche Wendung zum Besseren zu begrüssen. Im gleichen Sinne veranstaltet seit heuer die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde Symphonie-Konzerte für die akademische Jugend, die sich grossen Andranges erfreuen. Der an sich schon grosse Wert dieser Veranstaltungen würde noch bedeutend erhöht werden, wenn die Besucher vorher durch eine entsprechend leichtfassliche, etwa mit einer Klavierinterpretation verbundenen Einführung, auf die zur Aufführung gelangenden Tonschöpfungen vorbereitet würden. Als sehr bedauerlich muss ich es bei dieser Gelegenheit bezeichnen, dass der studierenden Jugend nicht in gleicher Weise wie im deutschen Volkstheater veranstalteten zyklischen Klassiker-Schüler-Vorstellungen auch mustergültige Opernaufführungen geboten werden.

Der Mittelschulgesanglehrer ist in bezug auf die Frequenz seines Gegenstandes sozusagen der Willkür der Schüler preisgegeben, soll aber oft den gar nicht geringen Anforderungen in Bezug auf den katholischen Kirchengesang, auf Schul- und patriotische Feste usw. Rechnung tragen. Das Fehlen jedweden musiktheoretischen Unterrichtes wird als ein schwerer Mangel empfunden. Beim ersten Oesterr. Musikpädagogischen Kongress wurde in dem Refe-

rate des Reg.-Rates Schreiner „Zur Reform des Gesangunterrichtes an den österr. Mittelschulen“ die Gesangunterrichtsfrage eingehend behandelt. Es ward darin die berechtigte Forderung erhoben, dass ein entsprechender Lehrplan herausgegeben, die Musikgeschichte und Harmonielehre an den Gesangunterricht angegliedert und womöglich die obligate Einführung des Gesangunterrichtes, zumindest aber die Vermehrung der Stundenzahl in den unteren Klassen verfügt werden möge. — Im Zusammenhang mit dieser Frage sei der gänzlich unzulänglichen Stellung der Mittelschulgesanglehrer gedacht, die nach Wochenstunden honoriert werden, zeitlebens provisorisch von Jahr zu Jahr bestellt und nicht pensionsberechtigt sind. Es ist zu bewundern, dass trotz dieser unwürdigen Stellung und der drückenden Lage der Mittelschulgesanglehrer in diesem Gegenstande noch so viele erfreuliche Leistungen zutage treten.

Wohl sind die Musiklehrer an den Lehrerbildungsanstalten insofern besser gestellt, als sie sich einer definitiven Anstellung erfreuen, doch nehmen sie im Lehrkörper der Lehrerbildungsanstalten eine sowohl ihrem persönlichen als auch dem Ansehen ihrer Lehrfächer nicht zuträgliche Zwitterstellung zwischen den Hauptlehrern und den Lehrern an den Uebungsschulen ein. Es ist daher die oberste soziale Forderung der Kollegenschaft, mit den Hauptlehrern an den Lehrerbildungsanstalten gleichgestellt zu werden.

Ich hoffe, dass es mir geglückt ist, Ihnen innerhalb des knappen Rahmens einen Einblick in den derzeitigen Stand des Musikunterrichtes an den Schulen in Oesterreich eröffnet zu haben. Um jedem Missverständnisse vorzubeugen, betone ich aus-

drücklich, dass es keinesfalls meine Absicht war, durch Beleuchtung der in Fachkreisen offenkundigen und schwer empfundenen Missstände das Ansehen des österr. Musikunterrichtsbetriebes irgendwie herab zu setzen. Es wird in Oesterreich gewiss an vielen Orten trotz aller, sicherlich auch anderwärts bestehenden Hindernisse sehr Gutes und Vortreffliches geleistet. Zwischen ideellen Forderungen und praktischer Durchführung wird eben immer eine Kluft bestehen, die zu überbrücken unser eifrigstes Bestreben sein muss. Es ist bei uns viel Interesse vorhanden; es möglichst zu verallgemeinern und für die Sache praktisch zu verwerten wird unsere Aufgabe sein! Mir war es lediglich darum zu tun, der Sache zu nützen, und dies kann nicht durch Beschönigen oder Verschweigen, sondern nur durch freimütige, offene Aussprache geschehen, zu welcher mir im Kreise hervorragender Fachmänner hier erwünschte Gelegenheit geboten wurde. Ich würde mich glücklich schätzen, wenn ich hierdurch nicht nur ein weniges zur Besserung der musikalischen Unterrichtspflege in unserem so musikfreudigen Vaterlande beigetragen, sondern zugleich auch die unserem Kongresse zugrunde liegende Idee gefördert hätte: durch gegenseitige Anregung und Unterstützung zum Heile der uns allen so sehr am Herzen liegenden guten Sache zu wirken.

* * *

Resolution:

Die beim I. Internationalen Musikpädagogischen Kongress in Berlin 1913 versammelten Vertreter der an öffentlichen Schulen wirkenden Musiklehrerschaft der europäischen Kulturstaaten stellen im

Anschluss des Referates Prof. Hans Wagners, Wien („Der Musikunterricht an den Schulen in Oesterreich") einmütig die Forderung auf, dass von seiten der massgebenden Faktoren dem Musik- insbesonders dem Gesangunterrichte an den öffentlichen Schulen aller Kulturstaaten im Interesse der musikalischen Erziehung und Volkskultur mehr Beachtung als bisher zu teil werde. Die Elemente des Gesangunterrichtes sind in organische Verknüpfung mit dem gesamten Unterrichte zu bringen. Die Regierungen mögen durch geeignete Massnahmen — wie Wanderlehrer, Fortbildungskurse usw. — für eine fachgemässe, einheitliche Weiterbildung und Unterrichtserteilung Sorge tragen.

* * *

Diese Resolution wurde in der Diskussionssitzung im Wortlaut angenommen.



Der Stand des Gesangunterrichts in Ungarn.

Von

Professor Ludwig Napoleon Hackl.

Jene Reformen, welche in den übrigen Kulturstaaten Europas auf dem Gebiete des Gesangunterrichtes im Zuge sind — liessen auch den Gesangunterricht in den Schulen Ungarns nicht ausser Acht.

Der alte Schlendrian, das Einpauken von Liedern, das „Herumtasten" auf methodischen Urwegen brachte mehr Schaden als Nutzen. Die mechanische Tortur vernichtete in den niederen Klassen unseres Volkes die Lust und Liebe zum Gesang, rottete allen Sinn für die Kunst aus, und ebnete den Weg zu den derben Gassenhauer- und Kabarets-Liedern.

Dank unserer Regierung, dass sie diese unerträgliche Misswirtschaft, durch ihre vom Jahre 1905 datierenden Verordnungen beseitigte und einen neuen Zug in unser Schulleben brachte.

Der neue Schulplan für den Gesangunterricht hält folgende Grundprinzipien vor Augen:

1. Planmässige Entwicklung der Kinderstimme.
2. Berücksichtigung der hygienischen Gesetze beim Singen.
3. Der Liederstoff erstrecke sich lediglich auf solche Spiel- und Volkslieder, welche den Umfang der Kinderstimme nicht überschreiten.
4. Die methodische Gestaltung des Lehrplanes breite sich auf sämtliche musikalischen Bildungselemente aus.

Der Gang in unseren Volksschulen ist auf der Unterstufe (I—II) bloss nach dem Gehör, auf der mittleren Stufe (III—IV) nach dem Gehör und nach Noten, auf der oberen Stufe (V—VI) nur nach Noten.

Wie wir sehen, schliessen sich der Gesangunterricht nach Gehör und Noten nicht aus, beide ergänzen sich, beide bilden ein einheitliches Ganzes.

Der Gehörgesang arbeitet im Interesse des Unterrichtes nach Noten und umgekehrt.

Ein grosser Vorteil unseres Lehrplanes ist die glückliche Vereinigung des sogenannten absoluten und relativen Systemes. Der Lehrplan reduziert den Lehrstoff auf das Minimum, lässt den Lehrer hinsichtlich der Erläuterung des Stoffes freie Wahl.

Die Begriffe von Ton und Zeichen werden durch die Hörbegriffe und durch die Sehempfindungen hervorgerufen, um durch die Assoziation beider Empfindungen vereinigt zu werden. Durch die Verwendung beider Systeme kann der Stufengang bei seiner Erweiterung in progressiver Richtung gehen, soweit der Kreis des Volksschulgesangunterrichtes reicht.

Der Gebrauch der Zifferbenennung, Solmisation, Buchstabenbenennung steht ganz frei.

Ein Spezifikum des Lehrplanes ist die sorgsame Anwendung der rhythmischen und dynamischen Elemente. Wie wichtig dies bei der Interpretierung der nationalen Volkslieder ist, geht hauptsächlich daraus hervor, dass die ungarischen Nationallieder ihren Rassencharakter speziell in der eigenartigen Betonungsart, im Rhythmus, in der Phrasierung, in der Nuancierung des Textes festhält.

Im Unterrichte steht das geistliche und Volkslied wegen seiner nationalen, patriotischen und ästhetischen Bedeutung immer im Vordergrunde.

Wenn wir durch diese methodischen Disziplinen, durch Erweckung oder Erweiterung des musikalischen Sinnes, durch die Erhaltung und Pflege der Singstimme, durch die Veredlung der religiösen und patriotischen Gefühle, sowie der allgemeinen sozialen Denkungsweise eine beständige Begeisterung der Jugend für den nationalen Gesang bezwecken wollen, so wird gewiss das Endziel eines selbstständigen Gesanges in der Volksschule nur sehr schwer erreicht. Den einzigen Nutzen eines gewissenhaften Verfahrens denken wir dadurch zu erreichen, dass der absolvierte Volksschüler nach Vollendung seiner vier- bis sechsjährigen Gesangsstudien befähigt werde, eine Melodie graphisch zu verfolgen und denkend abzusingen.

Der neue Lehrplan der Bürgerschulen beiderlei Geschlechts und der höheren Töchterschulen basiert auf der planmässigen Ausbildung des Gehöres und der Stimme, auf das Treffsingen, sowie einem verständnisvollen Vortrag guter Volkslieder und anderer für die Schule geeigneten Gesangsstücke der Komponisten älterer und neuerer Zeit.

Die methodischen Bemerkungen beziehen sich besonders auf den Zweck des Gesangunterrichts

an den höheren Lehranstalten, der sich nicht allein in der Mitwirkung des Chores bei feierlichen Anlässen erschöpft, sondern durch einen systematischen Schulgesang vor allem eine durchs Leben dauernde Liebe zum Gesange erwecken soll.

Die Aufgabe beim Gesangunterrichte in diesen Schulen ist, ausser der Ausbildung des Gehöres und der Stimme, den Schüler befähigen, Töne aufzufassen, verschiedene Töne und Tonfolgen nach Höhe, Takt, Rhythmus zu erkennen und zu singen.

In Verbindung mit den Gehörübungen stehen die Treff- und Zählübungen, Diktat. Die dem Unterrichte beigegebenen theoretischen Belehrungen haben nur insofern Wert, als sie dem bewussten und selbständigen Singen zur Voraussetzung dienen. Bei allen Gesangübungen ist darauf Bedacht genommen, dass die Schüler in guter Luft zum wohlüberlegten Atmen angehalten werden, dass sie eine ungezwungene Haltung einnehmen und unter richtiger Bewegung der Brust- und Bauchmuskeln atmen.

An sämtlichen Bürgerschulen und höheren Töchterschulen wird wöchentlich mit den begabteren Sängern eine Chorstunde gehalten, in welcher diejenigen Chöre durchgenommen werden, die bei den üblichen Festlichkeiten zur Aufführung gelangen.

Den Unterricht erteilt in den Schulen eine musikalisch befähigte Lehrkraft, im Notfalle ein Lehrer, der sich aus eigenem Antrieb zum Gesangunterricht fähig fühlt.

In den sämtlichen Volksschulen und Bürgerschulen der Haupt- und Residenzstadt Budapest sind beim Gesangunterricht eigene Fachlehrer angestellt.

In den Mittelschulen, Gymnasien und Realschulen steht der Unterricht im Gesange etwas



schief. Der Unterricht ist hier fakultativ. Die Schüler lernen zwar in den unteren Klassen singen, erhalten hier die notwendigsten Elementarkenntnisse, doch beim Beginn des Stimmbruches verlieren die Schüler — wenn sie nicht eventuell nebenbei eine Musikschule besuchen — Musik und Gesang vollständig aus den Augen. Die jungen Leute verlieren die Fühlung mit der Musik gänzlich, sie lernen sie als Art Luxusartikel betrachten. Diese Diskreditierung der Musik in den breiten Gesellschaftskreisen verdanken wir zum grossen Teil den Bestrebungen des modernen dilettanten Künstlertums, das in weiten Kreisen bei uns vorhanden ist.

Beim Gesang- und Musikunterricht an den Lehrer- und Lehrerinnen-Seminaren ist bei uns folgende Ordnung eingeführt:

Bei der Fülle des Lehrstoffes, der in den Lehrerbildungsanstalten innerhalb verhältnismässig kurzer Zeit zu bewältigen ist, kann die wissenschaftliche und methodische Bildung der Zöglinge nicht soweit gefördert werden, wie es für ihre spätere Berufstätigkeit, für die Forderungen des Lebens und für ihr eigenes Bildungsbedürfnis wünschenswert erscheint. Der Musikunterricht im Seminar, dem ästhetisch-bildende Ziele zu stecken sind, hat zurzeit eine Doppelaufgabe zu lösen; er soll an erster Stelle allen Schülern die Elemente gründlicher musikalischer Bildung, besonders nach den gesanglichen Seiten hin, vermitteln und er soll ferner die gut Veranlagten zur Ausübung des musikalischen Kirchendienstes vorbereiten.

Der vom Königl. Ministerium für Kultus und Unterricht im Jahre 1902 herausgegebene amtliche Lehrplan erstreckt sich auf folgende Zweige:

1. Gesangunterricht mit Anweisung zur erspriesslichen Erteilung desselben in der Volksschule;
2. Harmonielehre, Violin-, Klavier- und Orgelspiel.

Die Verteilung des Unterrichtsstoffes ist verordnungsgemäss in folgender Weise festgelegt:

I. Klasse:

Gesang, Klavier, Geigenspiel: vier Stunden wöchentlich.

II. Klasse:

Lehrerseminar: Gesang, Klavier, Orgel, Geige: vier Stunden wöchentlich.

Lehrerinnenseminar: Gesang, Chorgesang, Klavier, Geige (fakultativ): vier Stunden wöchentlich.

III. Klasse:

Lehrerseminar: Gesang, Chorgesang, Orgel, Geige, Harmonielehre: vier Stunden wöchentlich. Klavier wird privatim geübt.

Lehrerinnenseminar: Gesang, Chorgesang, Orgel, Geige (fakultativ), Harmonielehre: vier Stunden wöchentlich.

IV. Klasse:

Lehrerseminar: Gesang, Chorgesang, Orgel, Geige, Harmonielehre, Liturgie, Kirchengesang (fakultativ): vier Stunden wöchentlich. Klavier wird privatim geübt.

Lehrerinnenseminar: Gesang, Chorgesang, Klavier, Harmoniumspiel, Harmonielehre, Geige (fakultativ): vier Stunden.

Wenn wir die Zahl der wöchentlich zu absolvierenden Stunden und den auf diese Stunden entfallenden Lehrstoff in Betracht ziehen, so müssen wir unwillkürlich zu dem Schlusse kommen, dass

die Zeit zur Verarbeitung des Lehrstoffes ein wenig karg bemessen ist.

Uns dünkt: Die erste Aufgabe des Seminar-Musikunterrichtes ist die Vorbildung tüchtiger Gesanglehrer für die Volksschule, die nur in diesem Falle erreichbar ist, wenn wir alle Schüler:

1. gesangtechnisch in gründlicher Weise schulen;
2. sie mit musikalischen Fertigkeiten und den notwendigsten Kenntnissen ausrüsten;
3. sie in Methode und Praxis des Faches einführen.

Dies wäre das Bild unserer musikalischen Erziehung in den Schulen Ungarns.

Eine grosse Errungenschaft betreffs Sichtung und Richtung des Gesangunterrichts an sämtlichen Schulen bei uns war die Errichtung der amtlichen Fachinspektion beim Gesangunterricht.

Die Kontrolle beim Unterricht war bis dato in den Händen der Schulinspektoren, die nolens volens meistens ohne Fachkenntnisse, sich höchstens mit dem äusseren Rahmen der eventuellen Gesangsaufführungen begnügen mussten.

Seit drei Jahren aber wurde dieser pädagogische Dilettantismus mit einer fachmännischen Ueberwachung abgelöst, welche mit der Ueberprüfung der methodischen Arbeit beim Unterrichte, den Erfolg in Betracht nehmend, den ministerialen Verordnungen zur Hand geht.

Die Fachinspektion teilt ihre praktische Tätigkeit auf Grund der fachinspektorialen Verfügungen des Ministeriums für Kultus und Unterricht:

1. auf die Unterweisung der Lehrer, in den Komitaten abzuhaltenden Lehrerversammlungen, woselbst die Teilnehmer eine instruktive Ausbildung erhalten, in der Methode des

Gesangunterrichtes (Vorführen von praktischen Lehrmitteln, Probeunterricht, Gesangübungen, die Neuerungen im Auslande beim Gesangunterricht);

2. durch Hospitieren der Schulen, besonders in den grösseren Städten. Gemeinsame Besprechung über den Vorgang beim Unterricht;
3. durch Errichtung von Ferialkursen;
4. Errichtung von Lehrergesangvereinen (Komitatsvereinen).

An den höheren Schulen werden den Verhältnissen gemäss nur musikalisch geschulte Lehrkräfte angestellt.

Unsere Regierung bietet alle Mittel auf, den Gesang- und Musikunterricht auf jene Stufe zu stellen, dass er als zweiter Bildungsfaktor jedermann zugänglich sei und die Gesittung der Volksseele, ein harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte zur Erreichung eines einheitlichen Staates befördere.



Der Stand der Schulgesangsfrage in den übrigen Kulturländern.

Die Referate, die über die Schulgesangsfrage erstattet wurden, berichteten fast einstimmig von recht unbefriedigenden Zuständen auf diesem Gebiet. Eine rühmliche Ausnahme macht die Schweiz, es wird viel und gut, in einzelnen Kantonen sogar sehr gut in den Schulen gesungen. Wünschenswert wäre es noch, dass an allen Schulen — an einigen ist es bereits eingeführt —, Berufsmusiker den Unterricht erteilen, ebenso müssten die Inspektionen nicht durch wissenschaftliche Lehrer stattfinden. Die Lehrer an den höheren Schulen haben eine Staatsprüfung abzulegen. — In Russland lag der Schulgesang bis vor kurzem arg darnieder, es fehlten einheitliche Lehrpläne und Normen, der Unterricht wurde ganz dem Ermessen des Lehrers überlassen. Das hat sich aber in den letzten Jahrzehnten sehr zum besseren gewendet, tüchtige fachmännische Inspektoren sind berufen, das Lehrpersonal muss musikalisch ausgebildet sein und Befähigungsnachweise besitzen, die Anstalten haben ihren bestimmt vorgeschriebenen Lehrgang. Noch ist aber die dem Gesange eingeräumte Zeit zu knapp, im Durchschnitt

wöchentlich nur eine Stunde. Nur die Internate, die eigene Kirchen besitzen, haben zwei Wochenstunden für den Gesang angesetzt, da die Knaben den Kirchengesang ausführen, sehr zu ihrem Vorteil, denn der russische Kirchengesang — immer alla cappella — steht kunsttechnisch auf einer viel höheren Stufe, als das weltliche Chorlied. — Ueber den Stand des schwedischen Schulgesanges wurde sehr geklagt, es fehlt an jeder einheitlichen Regelung, an schulgerechter Stimmbildung, das Gehörsingen wäre abzuschaffen, auch dürften die verschiedensten Altersstufen nicht in einer Klasse vereinigt werden. Die wenigen staatlichen Schulen machen eine Ausnahme, an ihnen finden nur geprüfte Lehrkräfte Anstellung. In den Volksschulen unterrichtet der Klassenlehrer; am schlimmsten sieht es in den Mädchenschulen aus, für die gar keine Vorschriften bezüglich des Gesangunterrichts bestehen. — In Holland sind die Zustände noch unbefriedigender. So ist z. B. an den höheren Schulen gar kein Gesangunterricht eingeführt, in den Volksschulen unterrichtet der Klassenlehrer, aber ganz nach Willkür, zumeist nach Ziffern (Methode Chevé), die der Bequemlichkeit der Lehrer am meisten entgegenkommt. Eine staatliche Gesanglehrerprüfung besteht nicht. — Aus Italien lauten die Berichte ähnlich, hier sind es von den staatlichen Schulen nur die Lehrerseminare, die obligatorisch den Gesangunterricht pflegen, der aber, trotz staatlich geprüfter Lehrkräfte, viel zu wünschen übrig lässt. Ein Gesetz zur Einführung des Gesangunterrichts an allen Schulen mit einheitlichen Lehrplänen wäre dringendstes Erfordernis. — Auch der französische Gesangunterricht ist sehr reformbedürftig; es besteht hier z. B. der Brauch,

dass ein Kandidat der Lehrer-Prüfung im Gesang die allerungenügendsten Kenntnisse haben kann, und doch keine dementsprechende Note bekommen darf. Zumeist erteilen die Klassenlehrer den Unterricht, erzielen aber so gut wie gar keine Resultate, nur in einigen höheren Schulen und Lehrerseminaren sind Fachlehrer angestellt. Zum Unterricht bedient man sich zumeist der gewöhnlichen Notenschrift, gegen die Versuche, die Zifferschrift einzuführen, wurde heftig opponiert. — In Dänemark ist das leidige Gehörsingen noch sehr an der Tagesordnung. Gesanglehrerprüfungen bestehen nicht. Der Klassenlehrer erteilt fast überall, nicht nur in den Volksschulen, den Unterricht. — Aus Finnland wurde die geringe Zeit, die dem Gesangunterricht eingeräumt ist, beklagt; in den Knabenschulen haben nur die beiden unteren Klassen wöchentlich zwei obligatorische Stunden. Die oberen Klassen nur eine gemeinsame, und zwar nur fakultative Stunde. Aehnlich in den Mädchenschulen. Aber auch innere Reformen sind notwendig. Der Gesangunterricht wird zu mechanisch betrieben, das eigentlich Musikalische desselben vernachlässigt, trotzdem sowohl die Lehrer der Volks- als auch der höheren Schulen durch Seminar- und staatliche Prüfungen vorbereitet sind. Es liegt in der Vernachlässigung der pädagogischen Schulung. — In Englands Schulen, in denen vielfach auch Instrumentalunterricht (Klavier und Violine) eingeführt ist, hat man — und zwar mit Erfolg — den interessanten Versuch gemacht, die Kinder zunächst durch Hören zur Musik zu erziehen, der Lehrer singt oder spielt vor, ohne dass sich die Kinder vorerst durch eigene Leistungen betätigen. Erst wenn ihre musikalische Aufnahmefähigkeit genügend

geweckt, beginnt der eigentliche Unterricht. Der Chorgesang in den Schulen steht auf hoher Stufe und in einigen Volksschulen wird vortrefflich gesungen. Diese Erfolge sind den festlichen Veranstaltungen und Wettbewerben zu verdanken, die in England an vielen Orten des Landes stattfinden.





Ueber den Gesangunterricht an Lehrerseminaren.

Von

Ernst Paul.

Der Kunsterziehungsgedanke ist nicht ohne Einfluss auf den Schulgesangunterricht geblieben, dessen Aufgabe darin besteht, die Jugend ästhetisch anzuregen, und zwar nach allgemein musikalischer und besonders gesanglich-sprachlicher Seite hin. Diese Aufgabe kann nur dann ihrer Lösung näher gebracht werden, wenn die fachliche Vorbildung des Gesanglehrers eine entsprechend vertiefte ist. Der Musikunterricht am Lehrerseminar hat ein Doppelziel zu erreichen. Er dient in erster Linie der Schule und soll alle Schüler befähigen, zur Erteilung eines Stimme und Gehör bildenden Gesangunterrichts, der zugleich einführt in die Elemente der allgemeinen Musiklehre. Hierzu tritt die Nebenaufgabe, der Kirche zu dienen dadurch, dass begabte Schüler zur Verwaltung des kirchenmusikalischen Amtes vorbereitet werden. Die Lösung dieser Nebenaufgabe tritt viel-

fach zu stark in den Vordergrund. Das Anlagekapital an Zeit, Kraft und Geld ist ein ganz beträchtliches und der Vorwurf erscheint berechtigt, dass sich das Seminar in einer Ueberproduktion an Vollmusikern gefällt, die wenig Bezug nimmt auf das Verhältnis von Angebot und Nachfrage. In Sachsen beispielsweise kommen jährlich etwa 30 Kantoren- und Organistenstellen durch Volksschullehrer zur Erledigung. Am vollen Musikunterrichte nahmen im Jahre 1897 noch 74 % aller Schüler teil; 1902: 57 %; 1907: 56,6 %; 1912: 35,5 %. Trotz des niedrigen Prozentsatzes erhielten im letzten Schuljahre an 23 Lehrerseminaren von 685 Abiturienten noch immer 243 das Zeugnis der Reife für den musikalischen Kirchendienst, also das Achtfache über den normalen Bedarf.

Wenn eine Beschränkung des Musikunterrichtes unumgänglich notwendig wird im Interesse der wissenschaftlichen Ausbildung der Volksschullehrer, dann kann am Orgelunterrichte gespart werden.

Sachsen ist in seiner Reform des Musikunterrichts vom Jahre 1907 noch einen Schritt weiter gegangen. Es hat die Unterweisung im Violinspiel in Wegfall gebracht, geleitet von der Ueberzeugung, dass dieses Instrument entbehrlich sei zur Erteilung von Gesangunterricht in den Schulen. Festgehalten werden muss am Klavierspiel. Als Universalinstrument ist das Klavier unentbehrlich zur Entwicklung des Musiksinnes. Es muss jeder Schüler bei seinem Abgange vom Seminar imstande sein, ein leichtes Lied zu begleiten, einen Choral (auch in anderer Tonart) abzuspielen. Bei Minderbegabten lassen sich Konzessionen machen, wenn es sich um Technikbildung handelt für die Zwecke des Vorspiels von Sonaten und anderer Vortrags-

stücke. Der Unterricht in Musiktheorie hat sich auf das zu beschränken, was der Lehrer für seine Arbeit in der Volksschule braucht und was für seine eigene musikalische Bildung notwendig ist. Was im besonderen unerlässlich erscheint für das kirchenmusikalische Amt, wie das Komponieren von Vor- und Zwischenspielen u. a., das fällt dem Unterrichte im Orgelspiel zu. Im Mittelpunkte der Seminar-Musikbildung aber steht der Gesangunterricht mit dem Ziele: Gewinnung leistungstüchtiger Elementar-Musiklehrer für die Volksschule.

Wer erspriesslichen Unterricht im Schulsingen erteilen will, muss praktisch und theoretisch vorgebildet sein als Sänger, Musiker und Methodiker. Damit sind dem Gesangunterrichte an Lehrerbildungsstätten die Teilziele gegeben. Der werdende Musiklehrer des Volkes ist auszurüsten a) mit gesangs- und sprachtechnischer Schulung, b) mit musikalischem Können und Wissen, c) mit methodisch-praktischer Einsicht.

a) Die gesangs-sprachliche Bildung gründet sich auf die Ergebnisse der Lautphysiologie. Sie fördert zu gleichen Teilen die Entwicklung der Kehlfertigkeit und die künstlerische Schulung der Sprachwerkzeuge. Kehl- und Sprechfertigkeit heissen die Ziele der Stimmbildung, die gleichzeitig in Angriff zu nehmen sind. Stimmbandtechnik und Sprachkultur sind ohne grundlegenden, planmässigen Stimm- und Lautbildungsunterricht nicht erreichbar. Dieser macht die Schüler in Kürze bekannt mit dem Aufbau des menschlichen Stimmapparates und den Funktionen seiner Hauptteile: Lungen als Atmungsorgane, Kehlkopf als Tonerzeuger, Ansatzrohr als Resonanzraum und Laut-

bildner. Wenn auch zugestanden werden kann, dass anatomisch-physiologische Spezialkenntnisse für die Gesangspraxis des Volksschullehrers nicht notwendig ist, so muss doch auf der anderen Seite daran festgehalten werden, dass eine gründliche Vorbereitung zum Gesanglehrer ohne Einblicke in die naturgemässen Bedingungen zur Bildung von Lauten beim Sprechen und Singen nicht recht denkbar ist. Wichtiger selbstredend ist die praktische Schulung zu richtiger Atmung, zur Erzeugung klangschöner Tongebung bei loser Haltung, zu bewusster Lautbildung, die gleichzeitig Gehörschulung ist, denn es gilt, feinste Unterschiede durch das Ohr wahrnehmen, bei sich selbst und bei anderen. Die Sprachkultur muss mit besonderem Nachdruck im Seminar in den Vordergrund gestellt werden. Als wichtiges Erfordernis der gesangstechnischen Ausbildung auf allen Stufen hat eine intensive Pflege des dialektfreien Neuhochdeutschen als einheitlicher Lautsprache zu gelten, und zwar nach streng künstlerischen Grundsätzen. Die Sprache gehört zu den wertvollsten Gütern des Menschen. Es bleibt zu bedauern, dass ihre Entwicklung zur einheitlichen Lautsprache zurückgeblieben ist hinter der festen Fügung der Schriftsprache. Was das Auge von der schreibkundigen Hand erwartet, das verlangt das Ohr von der geschulten Stimme. Beides möchten Kennzeichen des national geeinten, gebildeten Deutschen sein, die Beherrschung des Schriftdeutschen und ebenso die konsequente Anwendung der klangschönen Lautsprache. **Gesangsreform ist Sprachkultur!** Das Erfassen des Lautbestandes unserer Muttersprache durch planmässige Sprachschulung und ihre praktische Anwendung in Sprachpflege und Sprach-

zucht birgt in sich reiche Bildungswerte. Der kunstgemässe Gebrauch der Sprache ist ein wichtiges Ausdrucksmittel seelischen Lebens, ein mächtiger Faktor der Gemüts- und Willensbildung, ein Gradmesser von Selbstzucht und willkürlicher Aufmerksamkeit, ein wesentlicher Punkt der ästhetischen Erziehung, eine wertvolle Mitgift für das Leben, hygienisch von hoher Bedeutung, ebenso reich an Einfluss für die Gehörbildung, wie für die Sicherheit im regelrechten Gebrauche der Schriftsprache und nicht zuletzt auch für die Sicherheit im persönlichen Auftreten.

Wenn doch das Nationalgefühl des Deutschen erstarken wollte in mustergültiger Pflege des Klangschönen in der Lautsprache!

Wir können diesem Ziele nur näherkommen durch die Schule. Schafft in den Seminaren einen Lehrerstand, der die Segnungen einer naturgemässen Stimmbildung am eigenen Leibe erfahren hat. Dazu aber gehören Gesangspädagogen, die Physiologen und Sänger, Musiker und Methodiker in einer Person sind. Lebendiges Beispiel ist alles! Die Elemente der Stimm- und Lautbildung können durch kein Hilfsinstrument vermittelt werden, auch nicht durch die Violine. Kein Unterrichtsmittel kann Ersatz bringen, wenn es gilt, Fehler in Aussprache und in Tonansatz zu mildern. Da hilft nur Vormachen und rasches Eingehen auf vorhandene Dispositionen. Individualisierendes Verfahren ist möglich im Gruppenunterrichte von 6—8 Personen. Dem Stimm- und Lautbildungsunterricht sind vorwiegend die ersten Studienjahre zuzuwenden. Erst allmählich tritt die Chorschulung in den Vordergrund mit den rhythmisch-melodischen Studien, den

Treff- und Akkordübungen, den ein- und mehrstimmigen Vokalisen. Den Abschluss bilden Rezitation und Sololied.

b) Mit der stimmtechnischen Vorbildung aller Schüler kann sich der Gesangunterricht des Seminars nicht erschöpfen. Zur Förderung der allgemeinen musikalischen Bildung ist die Vermittlung von musikalischem Wissen und Können notwendig.

Zu den kaum entbehrlichen Kenntnissen gehört die Beherrschung der elementaren Musiklehre und zwar in praktischer Durcharbeitung, mehr gesungen und weniger geschrieben. Ebenso nötig sind die Anfänge der Harmonielehre zum Verständnis des Satzes für Kinderstimmen, für gemischten und Männerchor. Fleissiges Analysieren von Chorälen und Liedern unter Bezeichnung der Modulationen und der harmoniefremden Töne ist mehr wert, als Generalbassspiel, als Versuche in der selbständigen Anwendung der harmonischen Mittel. Verständnis muss weiterhin entwickelt werden auf dem Wege anschaulichen Verfahrens für die motivische Gestaltung des Liedes, für die wichtigsten Formen des Musikschaffens, für die Orchesterinstrumente, für musikgeschichtliches Werden in Vergangenheit und Gegenwart.

Neben dem Wissen soll das Können des jungen Lehrers vielseitig ausgebaut werden. Eine gründliche rhythmische Schulung, verbunden mit praktischer Anleitung zum Dirigieren, ist dringend nötig. Sie macht den nervösen Bewegungsapparat des Schülers frei von kraftbindenden Hemmungen und gibt diesem selbst musikalische und auch persönliche Sicherheit im Auftreten. Hoch-

schätzbare Miterzieher des Tonsinnes und der Musikalität sind im Musikdiktat gegeben, in der Uebung des Gedächtnisses und der schnellen Auffassung durch Ohr und Auge. Solcherlei Uebungen dürfen in keiner Gesangstunde fehlen. Als zuverlässige Gehilfin bei der Gehörbildung schätzen wir fernerhin die Stimmgabel. Sie gehört in die Hand eines jeden Schülers als Kontrollmittel von Tonhöhen. Ihre Anwendung zur Angabe von Klangqualitäten nötigt zu denkendem Singen.

c) Das musikalische Wissen und Können für die Zwecke der Volksschule erfährt Abrundung durch Einführung in gesangsmethodische Praxis.

Zu den unerlässlichen Fertigkeiten gehört weiterhin solides Klavierspiel. Das Klavier ist die wertvollste Stütze für den Gesangunterricht, unersetzlich auch als Begleitinstrument, und es ist unentbehrlich für die eigene musikalische Fortbildung. Muss es sein, dass musikalische Opfer gebracht werden, dann kann nur das Violinspiel im Seminar in Frage kommen. Das Klavier aber muss Pflichtfach bleiben für jeden Schüler.

Die Seminarübungsschule zeige das Musterbild, das im jungen Lehrer die Wertschätzung für das Fach steigert und das ihm zum Nachgestalten fruchtbare Anregung gibt bei der überwachten Unterrichtserteilung. Dem Unterrichte muss ein wohlgegliederter Lehrplan zugrunde liegen, mit einer Stoffverteilung auf die Hauptabschnitte des Schuljahres. Der Praktikant soll das ganze Arbeitsgebiet überschauen können. Gelegentliche Hinweise auf die geschichtliche Entwicklung der Methoden möchten nicht fehlen. Bei den Lehrproben

der Abiturienten darf die Gesangslektion nicht übergangen werden.

Die Erreichbarkeit dieser Ziele ist an die Erfüllung einiger Bedingungen gebunden. Vom Seminaraspiranten ist zu fordern, dass er entwicklungsfähiges Musikgehör besitzt, dass er frei ist von sprachorganischen Fehlern, dass er über einige Fertigkeit verfügt im Notenlesen und wenn irgend möglich auch im Klavierspiel.

Vom Seminarmusiklehrer ist zu fordern, dass er in erster Linie Gesangspädagoge ist, der sich gründlich versteht auf Behandlung und Bildung von Stimmen. Die Fachprüfungen müssen weit mehr noch als bisher die Qualifikation zum Gesanglehrer (nicht bloss zum Chorleiter) erkunden. Selbstredend dürfen Tastenfertigkeiten und Musikwissen nicht fehlen. Den Gesang aber so nebenbei abzutun, ist eine Gepflogenheit früherer Zeiten, die sich noch heute bitter rächt. Wir brauchen Gesanglehrerbildungsanstalten. Wir brauchen Fortbildungs- und Ergänzungskurse. Wir brauchen tüchtige Fachleute als Inspektoren, die nach Art der Wanderlehrer helfend und beratend einzugreifen vermögen. Wir brauchen aber auch — und das ist das Wichtigste — die nötige Zeit, um unsere Reformpläne Wirklichkeit werden zu lassen. Mit wöchentlich nur einer Stunde kann bei 25—30 Leuten so gut wie nichts geschaffen werden. Das bleibt ein vergebliches Mühen mit immer fragwürdigem Erfolge. Ja, wenn unsere Herren Kollegen von der Wissenschaft in der Lage wären, die Ziele unseres Stimmbildungsunterrichtes praktisch zu fördern! Als Minimum zwei Stunden wöchentlich Gesangunterricht, die eine speziell für Stimmbildung, die andere für allge-

meine Chorschulung und Uebung des Gehörs. Dazu in den drei oberen Klassen eine Chorstunde zur Uebung im a cappella-Gesange, zur Einführung in die Chorpraxis, zur Vorbereitung an Darbietungen in konzertmässiger Ausführung bei Schulfeierlichkeiten.

Zu den zwei Gesangsstunden treten in jeder Klasse als fakultative Fächer mit je einer Wochenstunde allgemeine Musiklehre sowie Unterweisung im Klavierspiel. Im Mittelpunkte aber der Seminar-Musikbildung muss der Gesangunterricht stehen mit dem Ziele: Gewinnung leistungstüchtiger Elementar-Musiklehrer für die Volksschule. Deshalb sind alle Schüler stimmtechnisch vorzubilden, mit musikalischem Wissen auszurüsten und in die gesangsmethodische Praxis einzuführen. Der Musiklehrer am Seminar aber muss in allererster Linie Gesangspädagoge sein.

Verehrte Anwesende! Ich bin am Ende meiner Darlegungen, zu deren ausführlicher Begründung der mir zugeteilte Zeitraum viel zu knapp bemessen war.

Möchte der Deutsche Musikpädagogische Verband mit allen Kräften dafür eintreten, dass der Gesangunterricht mit seinen Stützfächern Klavier- und Musiklehre der Kernpunkt aller Musikbildung in den Lehrerbildungsstätten wird, dass ihm im Studienplane die nötige Zeit reserviert bleibt, dass zu seiner Leitung nur fachtüchtige Lehrkräfte bestellt werden, dass der vom Seminar ausgehende Segen nicht verkümmere.

„Das älteste, echteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme. Sie ist der Seele Gewalt.“

Volk der Denker, vergiss bei deinem intellektuellen Streben nicht die Aufgaben deiner ästhetischen Kultur!

* * *

In der Diskussion gehen die Ansichten über das beim Gesangunterricht zu benutzende Instrument ziemlich weit auseinander. Während die Herren Zureich-Karlsruhe, Löbmann-Leipzig, Brehmer-Hamburg, Nowel-Finsterwalde sich sehr entschieden für Beibehaltung der Violine aussprechen, sind Wagner-Wien, Krauss-Osnabrück nur bedingt dafür, Schöne-Dresden stimmt für das Klavier, während Gremels-Sondershausen, Callies-Pyritz, Bemmann-Chemnitz beide Instrumente verwerfen und die Stimmgabel für ausreichend erklären. Der Vorsitzende, Musikdirektor Wiedermann, macht einen Einigungsvorschlag, die Versammlung beschliesst, dass ein Instrument als Stützfach für den Gesangunterricht beizubehalten sei. Es wird folgende Resolution angenommen:

Der Deutsche Musikpädagogische Verband tritt nach den Ausführungen von Seminaroberlehrer Ernst Paul-Dresden über den Gesangunterricht an Lehrer- und Lehrerinnenseminaren einstimmig dafür ein,

a) dass der Gesangunterricht mit seinen Stützfächern: Musiklehre und einem Instrumentalfache (Klavier oder Violine) der Kernpunkt der Musikbildung in den Lehrerbildungsstätten sei;

b) dass zu seiner Erteilung in erster Linie fachtüchtige Gesangspädagogen bestellt werden;

c) dass dem Musikunterrichte im Seminarlehrplane die nötige Zeit gewährt werde.

Der Lehrplan für den Gesangunterricht an den höheren Mädchenschulen.

Von

Sophie Braun.

Der im Jahre 1908 erschienene Lehrplan für den Gesangunterricht an den höheren Mädchenschulen ist in den Kreisen der Gesanglehrenden mit Freude begrüsst worden. Wurde doch durch ihn der bisher als untergeordnetes Fach betrachtete Gesangunterricht, der meist noch hinter den technischen Fächern rangierte, zu der Bedeutung erhoben, welche ihm, als der Kunst dienend, gebührt.

Fünf Jahre der Ausübung des Lehrplanes haben gezeigt, dass sich doch wohl nicht alles so durchführen lässt, wie derselbe es verlangt: Der in der Praxis stehende Gesanglehrer sah sofort, dass der Lehrplan in bezug auf Musikwissenschaft sehr hohe Anforderungen stellt. Eine Klasse von musikalisch gut begabten Kindern könnte man vielleicht so weit bringen, dass sie das Lehrziel der Schule erreicht. Meiner Erfahrung nach bleibt aber ein gut Teil der Kinder hinter dem Ziel zurück.

Dass der Lehrplan in theoretischer Hinsicht wirklich recht hohe Anforderungen stellt, mögen Sie aus folgendem ersehen:

Auf der Unterstufe — deren Schülerinnen im Alter von 6—9 Jahren stehen — sollen die Kinder „zum Tonbewusstsein geführt werden“; in Klasse 7 lernen sie die Noten, Rhythmus und Takt, die C-dur-Tonleiter nebst ihren Intervallen und den tonischen Dreiklang mit seinen Umstellungen und Umkehrungen. In Klasse 6 werden die Tonarten des Quintenzirkels nebst den Hauptdreiklängen und dem Dominant-Septimen-Akkord gelehrt; hier soll auch schon der musikalische Satzbau durchgenommen werden. Für Klasse 5 schreibt der Plan Transpositionen in die verschiedenen Tonarten vor. Auf der Oberstufe aber verlangt der Lehrplan Kenntnisse, die, meiner Ansicht nach, über den Rahmen der Schule hinausgehen. Ich greife aus den Anforderungen folgende heraus: Ein- und zweistimmige Treffübungen mit chromatischen und enharmonischen Tonfolgen, Wechselnoten und Vorhalten; das wichtigste der Harmonielehre im Zusammenhang; die wesentlichsten Grundbegriffe aus der allgemeinen Musiklehre; die musikalischen Kunstformen; Homophonie und Polyphonie; Form und Stilart der Gesänge; die grösseren Formen der Vokal- und Instrumentalmusik; die polyphonen Formen; die musikalischen Ausdrucksmittel, Kenntnis der Musikinstrumente und Musikgeschichte im Anschluss an den Singstoff. Daneben sollen Musikdiktate geschrieben und ein reicher Kanon von Chorälen, geistlichen und weltlichen Volksliedern, grösseren Chorliedern, sowie Gesänge zu den Schulfeiern eingeübt werden.

Und die Zeit, die dem Gesanglehrenden für

all' dieses zu Gebote steht? Nominell wöchentlich zwei Stunden; in Wirklichkeit aber, da fast überall Kurzstunden eingeführt sind, 1½ Stunden, von denen manche noch wegen Parade- oder Hitzferien ausfällt. In einer solchen Kurzstunde sollen Atem- und Gehörübungen gemacht, Treff- und Geläufigkeitsübungen gesungen, Choräle und Lieder eingeübt und Musikdiktate geschrieben oder Theoretisches durchgenommen werden. Da das Singen doch die Hauptsache sein muss, ist es klar, dass alles andere nur nebensächlich behandelt werden kann. Ob damit aber den Kindern gedient ist? Ich meine, eine gründliche, oder — wie der Lehrplan es verlangt — grundlegende musikalische Erziehung kann in der kurzen Zeit nicht erreicht werden. Im besten Falle werden die Kinder die technischen Ausdrücke behalten, ohne aber in die Materie eingedrungen zu sein.

Wer sich mit Kompositionslehre beschäftigt hat, weiss, wie schwer es ist, in die Geheimnisse des Satzbaus einzudringen und sich die Regeln des Kontrapunktes zu eigen zu machen. Schulkindern nur diese Regeln einzuimpfen, ohne dass dieselben durch diesbezügliche Ausarbeitungen befestigt werden, hat meines Erachtens nach wenig Zweck.

Meiner Meinung nach ist es die Hauptaufgabe des Gesangunterrichts in der Schule, dass die Kinder mit leichtem, mühelosem Tonansatz rein und ausdrucksvoll singen lernen und einen Schatz von Chorälen und Liedern mit in das Leben hinaus nehmen, nicht aber die oberflächliche Aneignung einer Menge von theoretischen Kenntnissen, die von manchen Kindern nicht verstanden und von vielen sehr bald wieder vergessen werden.

Soll der Lehrplan so durchgeführt werden, wie

das Ministerium es verlangt, so gebe man dem Lehrenden die nötige Zeit dazu. Mein Vorschlag ist, dass ausser den beiden Gesangstunden für jede Klasse der Mittel- und Oberstufe noch eine Stunde wöchentlich für Musikwissenschaft freigegeben wird. Erst dann wird es möglich sein, den Forderungen des Lehrplanes gerecht zu werden, erst dann werden die Kinder wirklich grundlegende Kenntnisse erwerben können und einen Nutzen für das Leben haben.

Lassen Sie mich nach dieser allgemeinen Betrachtung noch einige Punkte des Lehrplanes herausgreifen, die der Aenderung bedürfen. Ich komme da zunächst zu dem Gesangunterricht auf der Unterstufe, dessen nächstes Ziel es ist, „die Schülerinnen zum Tonbewusstsein zu führen". In dem Lehrplan steht: „Der Unterricht ist auch hier möglichst einer gesangpädagogisch gebildeten Lehrkraft zu übertragen."

Das sollte sich eigentlich von selbst verstehen, aber an welchen Schulen geschieht das? Entweder die Klassen- oder die Turnlehrerin muss die Gesangstunden übernehmen, ganz gleich, ob sie selbst singen kann, ob sie überhaupt musikalisch ist. Oft hört die Lehrerin nicht einmal, ob die Kinder richtig singen. Von Stimmphysiologie, von richtiger Atmung und Atemführung, von Stimmregistern, von Tonansatz und -einsatz haben diese Lehrerinnen natürlich keine Ahnung. Und ihnen vertraut man die zarten Kinderstimmen an, die so leicht verdorben werden können und bei diesem Unterricht auch verdorben werden. Der Lehrerin kann man da keine Schuld beimessen: wie kann sie Gutes wirken in einem Fache, welches sie nicht nur nicht beherrscht, sondern von dem sie in den meisten

Fällen nichts versteht. Die Folgen bleiben ja auch nicht aus: unter den Kindern, welche in die siebente Klasse kommen, in der der eigentliche Gesangunterricht beginnt, finden sich manche mit versungenen, oder besser gesagt, verschrieenen Stimmen. Diese mit dem harten, gewaltsamen Tonansatz, mit der in die Höhe geschraubten Bruststimme singen zu hören, ist für den musikalischen Lehrer eine Pein. Wie schwer es ist, Kinder mit solch' gequältem Ansatz und dem daraus folgenden typischen Unreinsingen zu müheloser Tongebung zu bringen, weiss jeder Gesanglehrer. Manch' schönes Material wird da zerstört; oft sogar sind Halskrankheiten und ernste Schädigungen der Gesundheit die Folgen dieses ersten, schlechten Unterrichtes.

Und dem ist so leicht abzuhelfen: es müsste in dem diesbezüglichen Satze des Lehrplans nur das Wort „möglichst" gestrichen werden. Derselbe würde dann so lauten: „Der Gesangunterricht auf der Unterstufe ist einer gesangpädagogisch gebildeten Lehrkraft zu übertragen."

Der Lehrplan verlangt auch „die planmässige Erziehung sämtlicher Schülerinnen zu der Fähigkeit, eine Unterstimme zu singen". In der Erläuterungsschrift zu seinen Singübungen sagt Herr Professor Alexis Holländer: „dass alle Kinder diese Fähigkeit erwerben können". Diese optimistische Auffassung teile ich nicht. Meiner Erfahrung nach gibt es sogar manche, die nicht einmal lernen können, die Oberstimme richtig zu singen, geschweige denn, eine Unterstimme zu halten. Singen kann doch nur der lernen, dem die Natur die Begabung dafür: Stimme und ein musikalisches Ohr gegeben hat. In den technischen Fächern, Nadelarbeit und Turnen, kann jedes Kind durch Fleiss

zu einer gewissen Fertigkeit gelangen; zu den künstlerischen Disziplinen, Singen und Zeichnen, gehört besondere Begabung. Es gibt eben doch Menschen, deren musikalisches Gehör so wenig entwickelt ist, dass sie die Höhenunterschiede der Töne nicht vernehmen können, andere haben nicht die Herrschaft über bestimmte Muskeln, deren Aufgabe es ist, die Stimmbänder für die richtige Tonhöhe zu spannen. Dass solche Kinder richtig singen lernen können, ist ausgeschlossen.

Ein anderer Satz des Lehrplanes lautet: „Eine vollständige Befreiung von der Teilnahme am Gesangunterricht kann nur in Berücksichtigung eines eingehend begründeten, ärztlichen Zeugnisses, aber nicht wegen vermeintlichen Stimm- oder Gehörmangels erfolgen." Diese Verordnung bringt es mit sich, dass auch die vollständig Unmusikalischen, die sogenannten Brummer, am Gesangunterricht teilnehmen müssen. Das bedeutet für diese selbst in den meisten Fällen nutzlos vergeudete Zeit, für den Lehrer aber eine Qual.

Ich unterscheide zwei Arten von Brummern: solche, welche die Töne überhaupt nicht unterscheiden können und alles falsch singen, und solche, die noch in einigen — meist tiefen Tönen — richtig singen. Diese letzte Kategorie setze ich regelmässig in die zweite Stimme; bei einigen von ihnen gelingt es, sie einigermassen für den Chor brauchbar zu machen. Wenn man die Zeit hätte, sich oft mit diesen Kindern einzeln zu beschäftigen, könnte man wohl günstigere Resultate erzielen. Man müsste die paar richtigen Töne befestigen und den Umfang derselben allmählich nach Höhe und Tiefe erweitern. Dass dazu aber in der Schule keine Zeit ist, ist wohl jedem klar. Und so schaden auch

diese Sorte Brummer dem Chor und haben keinen Nutzen von den Stunden.

Die erstgenannte Klasse der Brummer aber, die, welche alles falsch singen, müsste vollständig vom Chorgesang ausgeschlossen werden, da sie jeden Gesang verdirbt. Dass beide Arten in den meisten Fällen auch bei dem Musikdiktat versagen, ist selbstverständlich. Auch für diese Kinder wäre es von Vorteil, wenn Stunden für Theorie eingerichtet würden; an diesen müssten sie teilnehmen, nicht aber an den Gesangstunden.

Ich glaube, im Sinne mancher Kollegen und Kolleginnen im Schulgesangfache zu handeln, wenn ich den Deutschen Musikpädagogischen Verband bitte, eine Resolution folgenden Inhalts anzunehmen:

1. Der Lehrplan für den Gesangunterricht an den höheren Mädchenschulen stellt in bezug auf den theoretischen Lehrstoff so hohe Anforderungen, dass es geboten scheint, für jede Klasse der Mittel- und Oberstufe wöchentlich eine Stunde für Musikwissenschaft einzurichten.
2. Der so wichtige Gesangunterricht auf der Unterstufe ist einer gesangpädagogisch gebildeten Lehrkraft zu übertragen.
3. Die Forderung des Lehrplans, dass sämtliche Schülerinnen dahin gelangen sollen, eine Unterstimme richtig zu singen, ist unerfüllbar.
4. Es muss dem Gesanglehrenden überlassen sein, vollständig unmusikalische Kinder vom Chorgesang auszuschalten.

* * *

Die vorstehenden von Frl. Braun aufgestellten Thesen werden in der Diskussion en bloc angenommen.

Das Musikdiktat im Gesangunterricht der höheren Lehranstalten.

Von

Heinrich Lüthje.

Wenn auch schon Nägeli vor hundert Jahren und nach ihm andere auf die hohe Bedeutung des Musikdiktats hingewiesen haben, so wird der Schulung des Gehörs doch erst in neuerer Zeit besondere Aufmerksamkeit zugewandt, namentlich soweit es für unsere Schulen in Betracht kommt. Während früher für die Gehörbildung nur das in Frage kam, was so nebenher beim Gesangunterricht abfiel, ist man jetzt überall bestrebt, diesem Zweige der musikalischen Ausbildung besondere Aufgaben zu stellen und planmässige Uebungen dafür vorzunehmen. Der Lehrplan für die höheren Mädchenschulen in Preussen vom 12. Dezember 1908 fordert in dieser Beziehung: Sicherheit in der Auffassung der Höhenunterschiede der Töne, ihrer rhythmischen und harmonischen Verhältnisse sowie des Baues gehörter Melodien. Und in den methodischen Bemerkungen wird dem Gesangunterrichte

Erziehung zum Musikhören als eine der ihm erwachsenden Sonderaufgaben gestellt. Der Lehrplan für die höheren Lehranstalten für die männliche Jugend fordert als allgemeines Lehrziel u. a. eine planmässige Ausbildung des Gehörs. In den methodischen Bemerkungen heisst es dazu: Die nächstliegende Aufgabe des Gesangunterrichts ist die Ausbildung von Gehör und Stimme. Der Schüler soll lernen, Töne aufzufassen und verschiedene Töne und Tonfolgen nach Höhe, Takt und Rhythmus zu erkennen und zu singen. Dieser Entwicklung des Tonbewusstseins dient neben den Gehörübungen das mit diesem Hand in Hand gehende Musikdiktat, dessen Wesen darin besteht, dass der Schüler Töne, die ihm auf irgendeine Weise zu Gehör gebracht werden, so scharf erkennt, dass er sie nach ihren melodischen und rhythmischen und bei weitergehenden Forderungen auch nach ihren harmonischen Verhältnissen nachschreibt.

Die hohe Bedeutung des Musikdiktats für die musikalische Ausbildung besteht zunächst darin, dass es den Tonsinn anregt und das musikalische Denken schärft. Es zwingt, wie Götze sagt, den Schüler gleichsam zur vollen Aufmerksamkeit, zum Abwägen und Messen der melodischen und rhythmischen Verschiedenheit der Töne in einer Weise, wie es beim direkten Singen, wobei sich die Schüler doch gar zu gern dem allgemeinen musikalischen Gefühle überlassen, kaum immer möglich ist. Es ist keine Frage, dass die geistige Arbeit beim Umsetzen der gehörten Töne in Noten bedeutend grösser ist als beim Notensingen. Bei jener Arbeit haben die Schüler doch an dem Notenbild ein gewisses Anschauungsobjekt: sie sehen an der Notenreihe das Fallen und Steigen der Melodie,

können durch Ergänzung der stufenmässigen Töne die Intervalle leicht ergänzen und haben für die rhythmischen an den Notenformen immerhin einen Anhalt, während bei dieser Arbeit diese Hilfsmittel fortfallen; man hört hier eben nicht mit dem „Auge", sondern nur mit dem „Ohr". Dass dadurch aber der Tonsinn in hohem Masse angeregt und das musikalische Denken geschärft wird, ist keine Frage.

Daraus ergibt sich aber auch, dass das Musikdiktat die Treffsicherheit festigt. Was im Treffübungs- und Liederkurs synthetisch angeeignet worden ist, soll im Musikdiktat gleichsam analytisch wieder zur Darstellung gebracht werden.

Durch das Festhalten einzelner Töne und später kleiner Sätze wird das Tongedächtnis in hervorragender Weise gestärkt.

Das Musikdiktat erweist sich als ein Prüfstein für die musikalische Intelligenz des Schülers und leistet zur Beurteilung der Stärke des musikalischen Talentes vorzügliche Dienste. Manche Schüler sind nicht imstande, den gewünschten Ton zu treffen; sie singen häufig eine ganze Melodie auf demselben Ton. Solche Schüler ohne weiteres als unmusikalisch hinzustellen, wäre jedenfalls verfehlt. Man macht sehr oft die Erfahrung, dass Schüler, die wegen ihrer gesanglichen Leistungen mit „ungenügend" bewertet werden mussten, trotzdem ein tadelloses Diktat schreiben, ein Beweis, dass bei ihnen das musikalische Gehör intakt und wohl bildungsfähig ist, dass es ihnen eben an musikalischer Intelligenz nicht fehlt und dass das Falschsingen auf andere Ursachen zurückzuführen ist. Die Freude an der Gesangstunde wird bei solchen Schülern in hohem Masse gefördert, sichern ihnen

gute Arbeiten im Musikdiktat doch oft eine gute, zum wenigsten eine genügende Zensur; denn man wird verständigerweise die Zensuren nicht allein nach den gesanglichen Leistungen beurteilen, sondern dabei auch die Leistungen im Musikdiktat mit in Anrechnung bringen.

Alle bisher aufgeführten Vorzüge des Musikdiktats bieten sich allen Musikschülern dar; für die Schüler unserer Knabenschulen insbesondere gewährt es aber ausserdem noch den Vorteil, dass es in allen Fällen, in denen es auf eine Schonung des Stimmorgans ankommt, also vor allen Dingen in der Zeit der Mutierung, wo die Schüler vom Singen dispensiert werden müssen — etwa von Obertertia an —, diesen Gelegenheit zu einer zweckmässigen musikalischen Fortbildung bietet.

Endlich ist das Musikdiktat das bequemste und sicherste Mittel, die Schüler in die Elemente der allgemeinen Musiklehre einzuführen; denn durch keine noch so ausführliche Lehre wird, wie Hugo Riemann in seinem Katechismus des Musikdiktats ausführt, dem Schüler so gründlich und nachhaltig, so endgültig die Bedeutung des Liniensystems, der rhythmischen Wertzeichen, der Versetzungszeichen (♯, ♭ und ♮), der Sinn der Taktstriche, der Unterschied zwischen $^3/_4$- und $^6/_8$-Takt usw. klar gemacht werden können als hier in lebendigem Zusammenhang mit dem Diktat, das den Schüler anleitet, von den Mitteln der Notenschrift den rechten Gebrauch zu machen.

Bisher erschienene Lehrbücher, z. B.

Hugo Riemann, Katechismus des Musikdiktats,
Heinrich Götze, Musikalische Schreibübungen,
R. Johne, Das Musikdiktat,

Alois Gusinde, Uebungsschule für musikalische Gehörbildung,
Bernhard Sekles, Musikdiktat u. a.
haben Schüler im Auge, die sich eingehender mit der Musik befassen wollen.

Für Schulzwecke mit gedacht ist Götze, Musikalische Schreibübungen. Wenn der Verfasser dieser Arbeit in der Einleitung zu seinem Lehrbuch meint, dass in höheren Lehranstalten die Durchnahme sämtlicher Uebungen ermöglicht sei, wenn auch nicht gerade als Schreib-, so doch als Singübungen, so will ich dies letztere wohl gelten lassen, doch als Ziel der Diktatübungen scheinen sie mir zu weit zu gehen.

Ebenso gehen die übrigen erwähnten Lehrbücher in ihren Forderungen weit über das Ziel dessen hinaus, was sich in den höheren Lehranstalten auf diesem Gebiete erreichen lässt, wenn wir nicht auf Kosten der übrigen Zweige des Gesangunterrichts dem Musikdiktat eine zu grosse Zeit zuwenden wollen. Es wäre vielleicht möglich, wenn wir Riemanns Vorschlag folgen wollten, von den zwei zur Verfügung stehenden wöchentlichen Stunden diesem Unterricht eine ganze Stunde zuzuwenden. Diese Forderung ist aber entschieden zu weitgehend, selbst unter der Voraussetzung der baldigen Herausstellung, dass das erhöhte Interesse, welches die Schüler durch die Diktatstunde an der Musik gewonnen haben, auch in der Gesangstunde seine günstige Wirkung zeige; wo bliebe da die Zeit für den eigentlichen Gesangunterricht und seine übrigen Aufgaben. Meines Erachtens dürfen wir von jeder Gesangstunde nur etwa 10 Minuten auf Gehörübungen bezw. Musikdiktat verwenden. Da das Musikdiktat noch in den Kinderschuhen

steckt und wir noch zum Experimentieren und Probieren gezwungen sind, ist es nötig, die Forderungen nicht zu hoch zu spannen. Wir sollten uns meines Erachtens mit möglichst geringen Forderungen begnügen; ergibt die Erfahrung dann, dass wir höhere Ziele erreichen können, so dürfte zur Erweiterung des Pensums immer noch Zeit sein. Nach meinen Erfahrungen — ich habe nach dem in den Leitsätzen Mitgeteilten und gleich zu erwähnenden Lehrgang das Musikdiktat bis einschliesslich Quarta durchgeführt — können wir uns zufrieden geben, wenn wir erreichen, dass die Schüler einstimmige, vorgesungene oder vorgespielte Melodien ohne und mit Modulation in Dur und Moll, wie sie im Gesangunterrichte zur Anwendung kommen, melodisch und rhythmisch richtig schriftlich wiedergeben können.

Zur Erreichung dieses Zieles schlage ich folgenden Lehrgang vor:

Sexta (7. Kl. d. H. M.): Uebungen im Umfang von 5 Tönen in gleichartigen Noten, von dem Dreiklang ausgehend, dann stufenweise Fortschreitungen im Wechsel mit sprungweisen. — 2- und 3-teiliger Takt; halbe, Viertel- und Achtelnoten.

Quinta (6. Kl.): Uebungen, den ganzen Umfang der Kinderstimme umfassend; Beispiele möglichst aus dem Liederstoff der Schule, besonders Choräle. Gleichwertige Noten; gegen Ende des Schuljahres mehrzeitige Noten und Pausen, d. h. eine Note oder Pause für zwei und mehr Taktteile im Wechsel mit einzeitigen.

Quarta (5. Kl.): In melodischer Hinsicht: Fortsetzung der Uebungen in Quinta; in rhythmischer Beziehung: halbzeitige Noten, d. h. zwei Noten für

einen Taktteil (Viertel im $^1/_2$-, Achtel im $^1/_4$-, Sechzehntel im $^1/_8$-Takt), Noten im Werte von 3 Halbzeiten (punktierte Halbe, Viertel und Achtel).

Untertertia (4. Kl.) Melodisch: Uebungen und Lieder mit Modulation; rhythmisch: viertelzeitige Noten (Sechzehntel im $^1/_4$-, Achtel im $^1/_2$-Takt).

Obertertia (3. Kl.): Melodisch: Fortsetzung, Choräle und Lieder in Moll; rhythmisch: drittelzeitige Noten (Triolen).

Das wäre das, was ich nach den von mir bisher gemachten Erfahrungen für erreichbar halte. Meine Forderungen decken sich im grossen und ganzen mit dem von Herrn Max Ast vor zwei Jahren hier aufgestellten Plan, wenn ich in der Reihenfolge des Stoffes auch von ihm abweiche.

Gestatten Sie nun, dass ich Ihnen noch kurz zeige, in welcher Weise ich die Uebungen im Musikdiktat handhabe. Ich lehne mich da zunächst vollständig an die von Ernst Paul in seinem Lehrgang im Gesangunterricht aufgestellten Aufgaben an, die allerdings für Seminare gedacht sind, die aber mit Einschränkungen auch in den höheren Lehranstalten verwendet werden können.

Die ersten Uebungen in der Sexta bestehen aus unbenannter Wiedergabe des Gehörten. Ich spiele zu dem Zweck verschieden hohe Töne innerhalb des Tonumfangs der Schüler, etwa von h—e^2 vor und lasse sie nachsummen oder nachsingen auf „la“ oder Vokale, abwechselnd im Chor, gruppenweise oder von einzelnen. Darauf werden zwei aufeinanderfolgende Tonstufen auf- oder abwärts, abwechselnd ganze und halbe Stufen vorgespielt und nachgesungen; nach und nach kommen sämtliche Intervalle an die Reihe.

Daran schliesst sich die Wiedergabe von drei,

vier und fünf Tönen, aus denen sich durch Umstellungen und Wiederholungen einzelner Töne oder Intervalle die verschiedensten kleinen Motive bilden lassen. Ich benutze zuerst die ersten 5 Töne der Tonleiter.

Ein weiterer Schritt ist dann, dass ich die vorgespielten bezw. vorgesungenen Töne an dem Tastenbilde der Teichschen Notentafel, die sich dafür sehr gut eignet, nachspielen (indem die den gehörten Tönen entsprechenden Tasten gezeigt werden) oder auf dem auf der Tafel befindlichen leeren Notensystem mit der Wandernote andeuten lasse. Gleichzeitig mit diesen Hörübungen gehen Schreibübungen einher, um die Schüler in der Darstellung der verschiedenen Notenzeichen geläufig zu machen. Es finden sich dafür wohl dann und wann einige Minuten Zeit. Für diese Schreibübungen benutzen die Schüler das im Verlage von Vieweg erschienene, sehr praktisch angelegte Notenschreibheft von A. Teich.

Wenn in den eben genannten Hör- und Schreibübungen hinlängliche Fertigkeit erlangt ist, etwa gegen Ende des zweiten Vierteljahres in Sexta, beginne ich mit der schriftlichen Wiedergabe des Gehörten, zunächst an der Wandtafel. Ich folge auch hierin Paul, indem ich zunächst Uebungen vornehme, denen der tonische Dreiklang zugrunde gelegt ist, einmal, weil es sich hierbei nur um drei verschiedene Töne handelt, zum andern aber auch, weil diese Töne soweit auseinander liegen, dass das Schriftbild klar bleibt. Ich sage nun, wieviele Taktteile in jedem Takte sein sollen, und die Schüler schreiben vorn ins System eine 2, 4 oder 3; die Art der Notenformen, ob halbe oder Viertel-Noten, kann jedem einzelnen dann zunächst

überlassen bleiben. Nachdem ich dann noch habe feststellen lassen, wo die „1" ihren Platz hat, spiele ich einen Satz von vier Takten langsam vor, die Taktzeit etwa M M = 56. Die Schüler hören zu und sagen sich im Kopfe schon die Stufe des gehörten Tones und stellen ihn sich gleichzeitig an dem Tastenbild oder auf dem leeren System der Notentafel vor. Dann wiederhole ich den Satz und lasse von den Schülern Ton für Ton durch kleine schräge Striche im Notensystem andeuten. Während ich den Satz zum drittenmal spiele, müssen die Schüler ihre Notizen kontrollieren und event. korrigieren. Kommen in diesen Uebungen einmal ausnahmsweise ungleichwertige, z. B. zweizeitige oder halbzeitige Noten oder Pausen vor, so werden die Schüler von mir darauf aufmerksam gemacht. Darauf werden die Taktstriche gesetzt, die Notenformen ausgeführt und die erste Uebung ist fertig. Bei fortgeschrittenerer Fertigkeit lasse ich auch wohl einen mehrmals vorgespielten Viertakter gleich als Ganzes aus dem Gedächtnis niederschreiben.

Während ich in jeder Stunde von den Schülern abwechselnd eine oder zwei Uebungen an der Wandtafel in der angedeuteten Weise ausführen lasse, wird etwa alle drei bis vier Wochen ein Diktat in das Notenheft geschrieben, das dann nachher von mir korrigiert und zensiert wird, eine Mehrarbeit, die zwar nicht allzu angenehm ist, die aber zur Beurteilung des einzelnen Schülers und zur Anspornung von ausserordentlichem Werte ist.

Beim rhythmischen Diktat spiele ich entweder vier oder acht Takte auf einem Ton oder eine Melodie vor und lasse von den Schülern, während sie zunächst laut, später für sich mitzählen, die Zeichen dafür erst an die Wandtafel, später ins

Heft schreiben und darnach die Notenformen darunter ausführen. Ich benutze dabei die zum Teil Jaques Dalcroze entlehnten Zeichen, wie ich sie in meinem Artikel in der Monatsschrift für Schulgesang VII, Nr. 10 mitgeteilt habe.

Beim rhythmisch-melodischen Diktat wird erst die Melodie in der angegebenen Weise notiert, dann die Zeichen der Kurzschrift dazu gesetzt und endlich werden die Notenformen ausgeführt. Empfehlenswert ist es auch, namentlich bei auftaktigen Sätzen, erst, nachdem die Melodie notiert ist, die Taktstriche einzufügen nach dem Grundsatz: Der Taktstrich steht vor dem betonten Taktteil.

Soweit meine Ausführungen über die Art der Handhabung bei dem in Frage stehenden Unterricht. Wir suchen ja eben Weg und Weise für die Fruchtbarmachung des Musikdiktats. Es wäre nun wohl interessant zu erfahren, wie dieser oder jener von meiner Art abweicht und welche Erfahrungen er mit dem Musikdiktat gemacht hat. Wir würden dann wohl allmählich dahin kommen, einen Gang und eine Weise zu finden, die uns allen zusagte.

Leider werden wir uns bei der gegenwärtigen Organisation des Gesangunterrichts in den höheren Knabenschulen in den meisten Fällen mit den planmässigen Gehörübungen und dem sich anschliessenden Musikdiktat vorläufig auf Sexta und Quinta beschränken müssen. Es ist jedoch anzustreben, dass diesem Unterrichtszweige wegen seiner hohen Bedeutung auch in dem Lehrplan dieser Lehranstalten ein breiterer Raum gewährt werde, wie dies gegenwärtig in den höheren Mädchenschulen schon der Fall ist. Dazu würde aber nötig sein, von Quarta aufwärts eine Klassenstunde einzu-

richten, und den Gesangunterricht so zu organisieren, wie ich es in meinem Artikel in der letzten Nummer der Monatsschrift für Schulgesang VII, Nr. 12, ausgeführt habe, eine Einrichtung, die auch aus anderen, dort angegebenen Gründen ausserordentlich wünschens- und erstrebenswert ist. Man dürfte darauf um so eher eingehen, als es sich dabei nicht um eine Mehrbelastung für den einzelnen Schüler, sondern nur um Vermehrung der für den Gesangunterricht angesetzten Stundenzahl handelt. Ich darf auch bemerken, dass wir in Hamburg begründete Aussicht haben, den Gesangunterricht in der angedeuteten Weise umzugestalten, ja, dass ich schon in der glücklichen Lage bin, diese Einrichtung an der Anstalt, an der ich unterrichte, eingeführt zu haben.

* * *

Musikdirektor Wiedermann äussert sich in der Diskussion in dem Sinne, dass von Quarta ab zwei Abteilungen, eine für Knaben- und eine für Männerstimmen eingerichtet werden sollen, so dass das Musikdiktat dennoch weiter gepflegt werden kann. Prof. Ergo-Antwerpen deutet kurz an, wie er das Musikdiktat handhabt.

Die von dem Vortragenden aufgestellte Resolution lautet:

„In der Erkenntnis der hohen Bedeutung des Musikdiktats für die musikalische Ausbildung der Schüler, dem bereits im Lehrplan der höheren Mädchenschulen ein breiter Raum gewährt, in der gegenwärtigen Organisation des Gesangunterrichts in den höheren Knabenschulen aber nur auf Sexta und Quinta beschränkt ist, wolle der Vorstand des

Deutschen Musikpädagogischen Verbandes bei der Unterrichtsverwaltung beantragen, den Gesangunterricht in den höheren Knabenschulen derart zu gestalten, dass von Quarta aufwärts von den zwei zur Verfügung stehenden Gesangstunden die eine als Klassenstunde eingerichtet werde."





Gehörsentwicklung als Grundlage eines bewussten Musikhörens.

Ein System ihrer
praktischen Anwendung beim Schulgesang.

Von

Max Lippold.

Die allgemeine Verbreitung einer künstlerischen — im gegebenen Falle musikalischen — Erziehung ist selbstverständlich angesichts der hohen kulturellen und sittlichen Ziele, die dabei verfolgt werden, ein Gegenstand von grosser staatlicher Bedeutung und Wichtigkeit. Die beste, natürlichste, zugänglichste, weil technisch leichteste, Form einer musikalischen Erziehung besteht in dem Schulgesang, weil da die künstlerische Aussaat in den denkbar empfänglichsten Boden, in die Kindesseele, geschieht. Der Schulgesangunterricht muss daher für alle Schüler ohne Ausnahme obligatorisch sein. Ein nachhaltiges, für das spätere Leben nützliches Resultat kann jedoch nur dann erzielt werden, wenn dieser Unterricht auf einer wirklich rationellen Ausbildung des für den beabsichtigten Zweck wichtigsten Organs, des Gehörs,

basiert; denn was das andere, beim Schulgesang ebenfalls aktive Organ, die Stimme, betrifft, so ist eine Ausbildung derselben in diesem Falle weit weniger wesentlich. Abgesehen davon, dass eine wirklich klangschöne Singstimme weitaus seltener anzutreffen ist, als ein normales Gehör, verfolgt eine rationelle Gehörsentwicklung, wie ich sie mir denke, Ziele, deren praktische Nutzanwendung einer, ihres verhältnismässig geringen tonischen Umfangs wegen beschränkten, Singstimme vollständig unerreichbar sind. Fehlt dabei noch die genügende Beherrschung eines musikalisch universellen Musikinstruments, wie es z. B. das Klavier ist, das eine gleichzeitige Wiedergabe von Melodie und Harmonie gestattet, so bleiben dem Betreffenden zur Befriedigung seines Kunstbedürfnisses entweder das passive, mehr oder minder bewusste Anhören von Musik, oder der noch tiefergehende Genuss eines aktiven Musiklesens. Kein Geringerer als Rob. Schumann sagte schon in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln": „Du musst es so weit bringen, dass du eine Musik auf dem Papier verstehst." Mein System der Gehörsentwicklung, das ich heute die Ehre habe Ihnen darzulegen, baut sich auf der praktischen Verwirklichung dieses Schumannschen Ausspruchs auf. Er ist auch das Motto zu meinem, seiner baldigen Vollendung entgegengehenden, umfangreichen Werke „Gehörsentwicklung als Grundlage eines bewussten Musikhörens".

Den, meinem System zugrunde liegenden Lehrstoff teile ich in drei Hauptabschnitte ein: der erste, vorbereitende, behandelt die physikalische und physiologische Seite und besteht in der detaillierten Erläuterung der Entstehung des Klanges und seiner Begriffseinteilung in Geräusch und Ton, wo-

bei das Wesen des letzteren, in bezug auf die drei Elemente, aus denen er besteht, nämlich: Höhe, Stärke und Klangfarbe, sofort festgestellt wird. Diesem folgt die durch entsprechende Illustrationen veranschaulichte Erläuterung des menschlichen Gehörapparats in bezug auf seine Einteilung in äusseres, mittleres und inneres Ohr, wobei ich der Beschreibung des letzteren, namentlich des darin enthaltenen und für die später folgende Begründung der verschiedenen, konsonierenden und dissonierenden Tonverbindungen ausserordentlich wichtigen „Cortischen Organs“ besondere Aufmerksamkeit widme. Die darauf folgende Erläuterung der Bedeutung und der Funktionen des musikalischen Gehörs in seinen Abarten: des relativen und absoluten, sowie des mit dem Gehör innig verknüpften, weil zusammenwirkenden, musikalischen Gedächtnisses, beschliesst diesen vorbereitenden Abschnitt. Was die schon während desselben vorzunehmenden Vokalübungen betrifft, so handelt es sich bei denselben lediglich um die elementarste Stimmbildung, bestehend in einem mechanischen Nachsingen der vorgespielten Töne, Tonreihen, sowie kleiner, einfacher Lieder. Auf diese Weise wird der bei Kindern und Anfängern oftmals so spröde Tonansatz allmählich gekräftigt und so die spätere, notwendig werdende, sichere Tongebung vorbereitet.

Der zweite Hauptabschnitt ist der theoretischen und praktischen Seite des Lehrstoffs gewidmet und beginnt mit der Erklärung der Notenzeichen, der Schlüssel, der Tondauer und Tondynamik, an welche sich eine überaus detaillierte Erläuterung des Rhythmus, „dieses Herzschlags der Musik“, anschliesst. Auf dem Rhythmus basiert, beiläufig bemerkt, die stimmliche Wiedergabe aller Treffübungen, von

ihren ersten Anfängen an. Nach der, zuerst theoretischen, Erläuterung der sogenannten „normalen Tonreihe“ beginnt nun der eigentliche praktische Teil meines Gehörentwicklungssystems. Unter dem, von mir zuerst in meinem in russischer Sprache erschienenen Lehrbuche der musikalischen Elementartheorie angewandten Ausdrucke „normale Tonreihe“ ist die Aufeinanderfolge der sieben Grundtöne c, d, e, f, g, a, h zu verstehen; also diejenige Tonreihe, welche, nach Hinzufügung der aus den genannten Grundtönen akustisch hervorgehenden, zwischenliegenden Halbtöne das gesamte musikalische Rohmaterial darstellt, aus welchem sich 1. alle Tonleitern, die chromatischen und diatonischen, sowie die aus der Diatonik hervorgegangenen Tonartensysteme entwickelt haben, welche ihrerseits, 2. die Grundlage zu den Intervallen und Akkorden, als den wichtigsten melodischen und harmonischen Tonbildungen, sind.

Die mir bemessene, beschränkte Zeitdauer meines Vortrags gestattet mir leider nicht, Ihnen hier eine genaue Erläuterung dessen zu geben, warum ich den ersten, 16,5 Schwingungen in der Sekunde enthaltenden Grundton c als die Grundlage, den Urquell der aus ihm hervorgegangenen übrigen Grund- und Zwischentöne und mit ihnen der ganzen musikalischen Kunst, annehme.

Das einzige überzeugende Beweismittel, ob wir einen oder mehrere Töne, sei es eine Tonreihe oder eine zusammengesetzte Tonverbindung, richtig hören, ist deren Wiedergabe durch die Stimme. Meine erste Aufgabe ist es daher, festzustellen, ob der Schüler imstande ist, mehrere ihm entweder vorgespielte oder vorgesungene Töne, am besten aus dem Bereich der ersten Oktave, richtig nach-

zusingen. Kann er es, so besitzt er das, was ich persönlich „ein gutes Gehör“ nenne; andere mögen es vielleicht ein normales nennen. Vermag er es aber nicht, so ist es notwendig, zuerst an die Ausarbeitung dieser ersten und Hauptbedingung einer erfolgreichen Durchführung meines Systems zu gehen. In diesem Falle suche ich denjenigen Ton zu bestimmen, den die betreffende Person gedehnt von sich geben kann. Oft ist es das „es“, manchmal auch das h der kleinen Oktave, oder auch ein anderer Ton, was schliesslich gleichgültig ist: es genügt, ihn überhaupt festzustellen. Dann beginnt die Gehörsentwicklung von diesem gefundenen Tone aus. Jedoch sind solche Fälle verhältnismässig selten: gewöhnlich präsentiert sich die Mehrzahl der Schüler kraft eines gewissen, angeborenen Tonsinns als im Besitz eines für die beabsichtigte Ausbildung genügenden Gehör- und Stimmaterials. In meiner persönlichen, langjährigen musikpädagogischen Praxis kam es natürlich vor, dass manche Personen nicht imstande waren, einen gehörten Ton sofort richtig wiederzugeben. Gewöhnlich gelang es mir in verhältnismässig kurzer Zeit, diesen Uebelstand zu heben. Wenn jedoch das gewünschte Resultat hartnäckig ausblieb, so lag die Ursache meistens in verschiedenen Defekten des Stimmapparats dieser Personen, z. B. der Stimmbänder oder des Kehlkopfs; nach Beseitigung dieser störenden Ursachen nahm die weitere Arbeit der Gehörsausbildung ihren erfolgreichen Lauf.

Die ersten praktischen Uebungen beginnen mit der Gehörsaneignung derjenigen tonalen Abstände, die auf den Tonstufen der „normalen Tonreihe“ liegen, d. h. der Halb- und Ganztöne. Nachdem ich den Schüler auf den Unterschied in der Klang-

höhe eines Halb- und Ganztons, z. B. e-f, e-fis aufmerksam gemacht und den Ton e (der ersten Oktave) auf dem Klavier angeschlagen, resp. vorgesungen habe, wiederholt der Schüler diesen gegebenen Ton mittels des Vokals „a“ und erhöht, ohne den Atem zu unterbrechen, so unbedeutend wie nur möglich die Stimme, worauf sofort ein neuer Ton erscheint, der genau einen Halbton höher liegt als der vorige, gegebene, also f. Da nun ein Halbton die kürzeste Entfernung zwischen zwei nebenliegenden Tönen bildet, so muss die Erhöhung der Stimme eine ausserordentlich geringe sein. Um jedoch den neuen, sozusagen aus nichts hervorgebrachten Ton besser von dem zuerst gegebenen abzusondern, wende ich folgendes, auf der Phonetik der Vokale begründete Verfahren an: nachdem der Schüler den Ton e mittels des Vokals „a“ wiederholt und dabei den Mund, so wie es dieser Laut, erfordert, geöffnet hat, nimmt er den neuen Ton (f) mittels des Vokals „e“. Dieser neue Laut ruft sofort eine unbedeutende Verbreiterung der Mundwinkel hervor, und wenn dabei noch der Kopf leicht zurückgeworfen wird, so entsteht der neugebildete Ton richtig und rein von selbst. Diese Uebung muss der Schüler so lange wiederholen, bis er diesen Kunstgriff bewusst und sicher beherrscht, was, wenn er sich scharf in ihn hineinhört, auch gar nicht schwer ist. Diese Uebung wird dann von anderen Tonstufen der „normalen Tonreihe“ aus vorgenommen; dann aber auch gleich rhythmisch und dynamisch. Zu diesem Zweck schlage ich auf dem Klavier einen beliebigen Ton an, der Schüler wiederholt ihn piano auf „a“, schlägt dazu mit der Hand den vorher vereinbarten Rhythmus in langsamem Tempo und nimmt, die Stimme allmählich

verstärkend, den neuen Ton forte. Der ganze Zweck dieser Uebung besteht demnach darin, den Schüler in den Stand zu setzen, einen neuen, anderen, ihm nicht vorgespielten Ton selbständig, bewusst und richtig, weil genau vorausberechnet, hervorzubringen.

Die Bildung eines Halbtons hinunter besteht darin, dass der Schüler, nachdem ihm beispielsweise der Ton f gegeben, diesen Ton mittels „a“ wiederholt und darauf, ohne den Atem zu wechseln, so geringfügig wie nur möglich die Stimme senkt, gleichzeitig den Laut „a“ in „o“ überführend. Auf diese Weise entsteht gleichfalls ein neuer Ton (e), der genau einen Halbton tiefer liegt als der erste, gegebene. Der Vokal „o“ verursacht dabei eine unbedeutende Verengung der Mundwinkel, und wenn dabei ausserdem noch der Kopf leicht gesenkt wird, so erscheint als Resultat der neue Ton richtig und rein von selbst. Die rhythmische Ausführung dieser Uebung ist dieselbe, wie die oben angeführte, was jedoch die Dynamik betrifft, so ist es besser, den Kontrast anzuwenden, d. h. den gegebenen Ton forte zu intonieren und ihn, nach sofortiger Abschwächung, beim neuen in piano überzuführen.

Nachdem sich der Schüler die Bildung der auf- und abwärtssteigenden Halbtöne von jeder beliebigen Tonstufe aus genügend angeeignet hat, schreite er zur Ausführung derselben in verschiedener Reihenfolge, hinauf und hinunter, zuerst je zwei, dann aber in Gruppen von je drei und mehr Tönen auf eine Atemquantität. In diesem Falle wird eine phonetische Lautgebung, wie „a-e“ oder „a-o“ natürlich unmöglich sein: der Schüler führe daher alle Töne entweder bloss auf „a“ aus,

oder aber mit geschlossenem Munde mittels eines summenden Konsonanten, wie z. B. „m". Die Hauptsache ist hier eine intensive Gehörsarbeit, — Stimme ist eher nebensächlich. Als Material zu diesen Uebungen können die verschiedenartigsten, rhythmischen Notenbeispiele im Umfange von c-c dienen, die jeder Lehrer mit Leichtigkeit selbst erfinden kann.

Was nun die anderen, in der „normalen Tonreihe" vorkommenden Abstände zwischen den Tonstufen, die Ganztöne, betrifft, so kann die Bildung derselben mittels der Stimme auf zweifache Art geschehen: 1. durch zwei, auf einem Atem ausgeführte, unmittelbar aufeinanderfolgende Halbtöne, wobei der erste Ton forte, der zweite piano und der dritte wiederum forte gesungen wird (die zwei forte gesungenen Töne müssen dann aber einzeln wiederholt werden!), oder aber 2. auf die obenerwähnte Art mittels phonetischer Lautgebung. In letzterem Falle rückt der Schüler, nachdem er den ihm gegebenen Anfangston mit „a" wiederholt hat, die Stimme etwas weiter hinauf, und zwar mittels „i". Die sich dabei bedeutend mehr erweiternden Mundwinkel erleichtern ungemein die Erzielung eines höher liegenden Tones.

Die Hauptsache bei diesem Kunstgriff ist eine b e w u s s t e Ausführung desselben, die darin besteht, dass der Schüler scharf hinhört und aufmerksam beobachtet, w i e weit sich dabei die Stimme vorwärts bewegt. Hat er sich diesen Kunstgriff eingeprägt, so kann er ihn dann auch von einem jeden anderen, beliebigen Anfangstone ausführen.

Anfangs werden die Ganztöne hinauf ebenfalls einzeln, d. h. je zwei Töne auf eine Atemquantität mit Wiederholung des zuletzt genommenen,

rhythmisch und dynamisch ausgeführte, und erst dann, wenn der Schüler diese Uebung vollständig beherrscht, kann zur Bildung mehrerer, aufeinanderfolgender Ganztöne geschritten werden, was jedoch gar nicht so leicht ist. Wir wetten hundert gegen eins, dass die meisten beim Singen dreier Ganztöne hintereinander, z. B. anstatt c-d-e-fis instinktiv c-d-e-f singen werden! Die Ursache liegt nämlich darin, dass die Aufeinanderfolge von zwei Ganztönen nebst sich daranschliessendem Halbton einerseits und die vier ersten Tonstufen der gewöhnlichen Durtonleiter identisch sind. Diese Tonleiter liegt nun aber einem jeden musikalisch halbwegs begabten Menschen so in den Ohren, dass er sie, selbst wenn er musiktheoretisch gar nicht vorgebildet ist (oder, vielleicht gerade deshalb!), ganz instinktiv, unbewusst, richtig hersingen wird. Andrerseits ist dies aber auch der Grund, warum sich eine, bloss aus Ganztönen bestehende Tonleiter so schwer singen lässt. Da nun aber solche, beispielsweise aus drei Ganztönen gebildete Tonreihen in der **Praxis,** beim Vomblattlesen, häufig vorkommen, so ist es notwendig, dieselben schon von vornherein gründlich zu studieren. Eine wesentliche Erleichterung bietet in solchen Fällen folgende Art ihrer Ausführung: die ersten drei Töne werden mittels „a", der vierte aber auf „i" gesungen.

Am schwersten ist die Bildung der abwärtssteigenden Ganztöne. Soll dieselbe auch mit Hilfe der Phonetik geschehen, so muss der Schüler, nachdem er den gegebenen Ton mittels „a" wiederholt hat, die Stimme bedeutend tiefer senken und den Ton, ohne dabei den Atem zu wechseln, auf „u" nehmen. Eine gleichzeitige, recht tiefe Neigung des Kopfes, fast bis auf die Brust, macht dabei die

abwärtsgehende Bewegung der Stimme noch besser anschaulich. Wie tief bei einem Ganzton hinunter die Stimme gesenkt werden muss, merkt der Schüler übrigens am besten, wenn man ihm die betreffenden Töne einfach vorspielt und er sie dann wiederholt. Hat er sich auch diesen Kunstgriff eingeprägt, so schreite er zur Bildung der abwärtssteigenden Ganztonleiter, zuerst natürlich je zwei Töne auf einen Atem mit Wiederholung des zuletztgenommenen Tons, dann aber je drei und mehr.

Uebungen im Singen der Ganztöne, untermischt mit Halbtönen in beliebiger Richtung und Reihenfolge, machen dann den Beschluss. Die entsprechenden Notenbeispiele können zuerst frei, ohne Beobachtung der rhythmischen Tonwerte, ausgeführt werden, dann aber streng rhythmisch. Derartige Vokalübungen wechseln mit dem stummen Nachschreiben, lediglich nach dem Gehör, ab. Hat der Schüler alles dies bewältigt, so wird ihm die Gehörsaneignung der nun folgenden Tonleitern keine Schwierigkeiten mehr machen.

Nach ausführlicher theoretischer Erläuterung der Entstehung, des Wesens und Baues der verschiedenen Tonleitern beginnt deren praktische Erlernung mittels der Stimme. Da nun, wie bekannt, die Aufeinanderfolge der Ganz- und Halbtöne (in der harmonischen Molltonleiter kommt noch der $1\frac{1}{2}$-Ton hinzu) bei den Dur- resp. Molltonleitern jedesmal eine und dieselbe ist, so ist ein längeres Ueben derselben, dabei jedesmal vom Hauptton anfangend, für unsere Zwecke ganz überflüssig. Anstatt dessen lasse ich den Schüler alle Tonleitern von einer anderen, beliebigen Tonstufe an singen und setze diese Uebungen solange fort, bis er imstande ist, z. B. folgende Aufgaben zu lösen: von

c angefangen, aufwärts die G-durtonleiter; abwärts — F-moll, harmonisch, oder: vom tiefen h angefangen, aufwärts gis-moll, melodisch; abwärts — C-dur usw. Auf dem Klavier wird dabei jedesmal nur der Anfangston gegeben. Fällt der gesungene Schlusston, der obere sowohl wie der untere, bei der Kontrolle mit dem Klavierton zusammen, so waren auch alle Zwischenstufen richtig gesungen. Diese Uebungen sind nicht leicht, sie erfordern eine konzentrierte Aufmerksamkeit, ein scharfes Sichhineinhören in einen jeden Ton und natürlich eine genaue theoretische Kenntnis der entsprechenden Tonleitern. Auf diese Weise prägt sich jedoch der Schüler am besten die verschiedenen Tonarten ein und sieht gleich selbst, wie innig Theorie und Praxis miteinander verknüpft sind und wie absurd, im Grunde genommen, die eine ohne die andere ist!

Bei der praktischen Gehörsaneignung der Intervalle, der natürlich eine genaue theoretische Erläuterung derselben in bezug auf ihr Wesen, Grössenverhältnisse, Konsonanz und Dissonanz vorausgeht, bilden rhythmische Treffübungen, sogenannte Solfeggien, auch in meinem System den unentbehrlichen Lehrstoff. Jedoch beschränke ich mich nicht auf diese Uebungen allein, sondern ergänze sie noch durch praktisches Singen zahlreicher Beispiele aus den Meisterwerken der Musikliteratur. Zu diesem Zweck habe ich eine grosse Anzahl solcher Motive und ganzer Phrasen aus Sonaten, Symphonien, Liedern, Opern und anderen Werken gesammelt und systematisch geordnet, in welchen jedesmal das für die entsprechende Uebung notwendige Intervall möglichst mehrere Male vorkommt. Abgesehen davon, dass diese Musterbeispiele dem beabsichtigten Zweck ebensogut, wenn nicht noch

besser, als die Solfeggien, dienen, da sie natürlich viel interessanter sind, führen sie den Schüler auch gleichzeitig in das Allerheiligste der Tonkunst ein, da sie ihn schon in diesem Stadium seiner musikalischen Entwicklung mit hervorragenden Musterbeispielen der Melodik, sowie ihrer Schöpfer bekannt machen. Die harmonische Begleitung besorge ich dabei am Klavier selbst. Diese Beispiele bieten, beiläufig bemerkt, ein herrliches Material für das Musikdiktat, das natürlich auch in meinem System nicht vergessen ist. Schliesslich werden noch die Intervalle, nachdem ich eine ganze Reihe derselben in zweistimmigem Satz auf die Notentafel geschrieben, von der Klasse zweistimmig abgesungen; zuerst bloss in ganzen Notenwerten, dann in Form rhythmischer Notenbeispiele; sowie zweistimmige Kanons.

Wie nun in der Musik sich alles aus dem Vorhergehenden organisch entwickelt, so geht auch die praktische Gehörsaneignung der Akkorde, als der wichtigsten harmonischen Bestandteile einer musikalischen Komposition, direkt aus der Technik des Intervallsingens hervor. Nach vorausgegangener theoretischer Erläuterung der Akkorde in bezug auf ihre Entstehung, Bau, Grössenverhältnisse usw. werden zuerst die Dreiklänge geübt, dann die Septakkorde. Leider muss ich davon absehen, hier eine ausführliche Beschreibung der von mir anzuwendenden Kunstgriffe bei der Erlernung der Akkorde zu geben. Uebrigens bieten dieselben im Vergleich zu verschiedenen anderen Methoden nichts Neues. Jedenfalls ist der Schüler schliesslich imstande, von einem beliebigen, auf dem Klavier angeschlagenen Ton aus die verschiedensten Dreiklänge und Septakkorde nebst ihren Umkehrungen und Auflösungen

mit der Stimme auszuführen. Erraten und Nachschreiben vorgespielter Akkorde, drei- und vierstimmiges Vomblattsingen verschiedener, in dreiresp. vierstimmigem Satz auf die Notentafel geschriebener Akkordketten bilden hier das Uebungsmaterial, an welches sich naturgemäss das Singen von Chorliedern, a cappella und mit Begleitung, anschliesst.

Der dritte Hauptabschnitt endlich, der sogenannte musikalisch-syntaktische und analytische, behandelt das musikalische Kunstwerk in bezug auf seine harmonische und melodische Struktur. Nach der entsprechenden theoretischen Erläuterung folgt die praktische Gehörsaneignung mittels der Stimme der durch Akkorde ausgedrückten „musikalischen Interpunktion", d. h. der Kadenzen. Darauf folgen die Sequenzen und Modulationen. Alles übrige, die Melodik betreffende, wie: Durchgangstöne, Vorhalte, Vorausnahmen, Orgelpunkt, sowie den ganzen analytischen Teil, d. h. den Motiv-, Satz- und Periodenbau, nebst dem wesentlichsten über die musikalischen Kunstformen, kann natürlich bloss theoretisch erläutert werden, was nach all dem Vorausgegangenen auch vollständig genügt.

Der ganze Lehrgang, der einem allgemeinen Schulkursus parallel läuft, ist demnach auf Jahre berechnet. Selbstverständlich wird derselbe, wie auch ein jeder andere Lehrgegenstand, verschieden absolviert werden, wobei natürlich die persönliche, grössere oder geringere Begabung des Schülers, sowie sein gleichfalls persönliches Verhalten zur Sache mitspricht. Wie jedoch das Resultat auch sei — eine ausserordentlich gesteigerte Leistungsfähigkeit des musikalischen Gehörs — eine Folge der praktischen Uebungen — wird bei den meisten

zweifellos zu konstatieren sein, ebenso wie andererseits der genossene theoretische und ästhetische Bildungsgang unbedingt eine Verfeinerung und Veredelung des musikalischen Geschmacks herbeiführen muss, was zusammen eine mächtige Waffe im Kampf gegen die musikalische Schundliteratur bedeutet.

Die Kunst ist nicht zum Vergnügen da, sondern sie ist ein gewaltiger Hebel auf dem Gebiet der menschlichen Kultur. Die heilige Flamme auf ihrem Altar muss eifrig geschürt werden, damit kein übler, stickender Rauch denselben einer andächtig lauschenden Gemeinde verhülle. Dann werden ihre Funken, als beseligte Klänge in das Ohr dieser Gemeinde dringend, auf der anderen Seite nicht hinausfliegen, sondern sich den Weg ins Innere bahnen, ins Innere... tief ins Herz hinein!





Eine neue Mission der Geige.

(Eine interessante musikalische Bewegung in den britischen Elementar-Volksschulen.)

Von

Prof. Paul Stoeving.

Einleitung: Geehrte Anwesende! Vielleicht kennen einige von Ihnen das seltsame doppel-betürmte Gebäude aus Glas auf der Südseite Londons, das weithin sichtbar, in der Sonne glitzernd, auf einem Hügel liegt, umgeben von Rasenflächen, Blumenanlagen und Baumgruppen, und in jüngerer Zeit auch von allerhand Ausstellungsbaulichkeiten usw. — den Crystal-Palast? Im Jahre 1851 zur Behausung der ersten Weltausstellung erbaut, ist er bis zum heutigen Tage ein beliebter vorstädtischer Vergnügungsort der unfashionablen Mittelklassen geblieben, die Heimat der grossen Händelfeste und der bevorzugte Platz für Sonderausstellungen, Versammlungen und Massen-Demonstrationen.

Wenn Sie mit mir an einem Sonnabendnachmittage im vergangenen Sommer den Palast-Garten betreten hätten, wäre Ihnen eine beispiellose Menge von — von schwarzen Objekten aufgefallen, die, aus

der Ferne gesehen, wie schwarze Krähen über die Rasenflächen und Wege zu huschen schienen — in Wirklichkeit aber Geigenkästen waren, welche von sauber gekleideten Knaben und Mädchen hin und her getragen wurden. Ueberall, wohin man blickte: Geigenkästen, — Geigenkästen bei den Essbuden und Penny in the slot's und in den Schaukeln und Luftgondeln zwischen Himmel und Erde. Ja, wenn man die Augen halb schloss, sah man nur schwarze Geigenkästen wie weiland in einem Roggenfelde blaue Kornblumen.

Aber eine weitere Ueberraschung harrte des zufälligen Besuchers des Palastes an dem Nachmittage. — Ein rätselhafter, anhaltender vibrierender Klang erfüllte alsbald die Luft im weiten Umkreise des Gebäudes, ein Tönen im hohen Diskant, wie das vermeintliche Summen oder Schwirren eines vorsintflutlichen Monsterinsekts, oder die vereinte Liebeserklärung von 100 Millionen Moskitos. Ging er, der Besucher, von dem Klange angezogen, ihm nach ins gläserne Gebäude und hier durch Hallen und Korridore zum grossen Saal mit der Händelorgel, was fand er? — Ueber einer anscheinend stummen, dunklen Menschenmasse im Auditorium erhob sich zu beiden Seiten der Riesenorgel, bis fast an die Saaldecke, eine enorme, glitzernde Pyramide von Kindergesichtern und Kindergestalten, Geigen und Bögen und Pulten im bunten Durcheinander; und die gab den rätselhaften Ton von sich: Es war das Stimmen von 3500 Geigen zu dem hohen A und E der Orgel. Das an der Saaltür gekaufte Programm würde unseren Besucher gelehrt haben, dass dies das achte, jährliche Fest der National Union of School Orchestras war, und jene Pyramide von 3500 stimmenden jugendlichen

Geigern und Geigerinnen eine an dem Nachmittage spielende Abteilung vorstellte, während eine zweite von 2500, etwas vorgeschritteneren Spielern im Abendkonzert auftreten sollte.

Wartete unser Besucher geduldig auf das Ende des Stimmens und den Verlauf des zweistündigen Konzertes, so wurde er für sein Bleiben nicht nur durch den neuen, eigenartig reizenden Anblick einer solchen Armee lustig fiedelnder Kinder belohnt, er hörte auch ein wohlausgewähltes Programm mit Begleitung der Orgel und einer Anzahl von Militärinstrumenten höchst anerkennenswert ausführen. In jedem Falle nahm er einen nicht leicht zu vergessenden Eindruck und Stoff zum Nachdenken mit nach Hause.

I.

Einmal jeden Sommer seit den letzten acht Jahren gibt die National Union of School Orchestras ein Zeichen ihrer Existenz in Gestalt einer öffentlichen Demonstration im grossen Massstabe, welche sie ihr Festival nennt. Das erste 1905 im Crystal-Palast gehaltene erregte seinerzeit durch die Ankündigung, dass 700 geigende Knaben und Mädchen auftreten würden, wie jedes Neue, ein gut Teil neugierigen Interesses. Seitdem ist das Werk der Union stetig gewachsen und hat sich stetig verbessert: die Zahl der Spieler stieg von 700 auf 800 in 1906 in der Royal Albert Hall, stieg bis auf 1000, 1400 und 1500 in den folgenden drei Jahren, und auf 4500 und 5000 in 1910 und 1911 in den Crystal-Palast-Konzerten, bis sie im letzten Sommer das stupende Maximum von 6000 geigenden Kindern erreichte.

Trotzdem ist es zweifelhaft, ob bei der Hochflut von Konzerten, Unterhaltungen, Ausstellungen aller

Art, die besonders in der Zeit des Jahres auf ein zerstreutes und ermüdendes Publikum eindringt —, selbst ein so eigenartiges, überraschendes Ereignis wie diese Festkonzerte im Crystal Palace, nach 7 vorangegangenen erfolgreichen, mehr als vorübergehende Aufmerksamkeit auf sich lenkte oder einen tieferen Eindruck hinterliess, und ebenso zweifelhaft, ob viele Menschen, musikalisch oder nicht, ausser den Lehrern und Eltern der geigenden Kinder von der blossen Existenz der N. U. S. O., geschweige von ihrem Wirken und Zielen, wissen.

Und doch repräsentiert diese Vereinigung nicht allein eine für die demokratischen Tendenzen unserer Zeit ausserordentlich charakteristische und dem grossen Volksherzen durch das jugendliche Element darin nahegebrachte Bewegung, sondern auch eine Bewegung von kaum berechenbaren Möglichkeiten und grösstem Einfluss auf das soziale Leben der Nation.

Sechstausend geigende Elementar-Volksschulkinder in London!

Betrachten wir einen Augenblick, was dies im Leben der Nation bedeutet.

Es bedeutet 6000 Heimstätten in greater London, 6000 Familienheime der niederen Mittelklassen, Heime über Fleischer-, Bäcker- und Gemüseläden in langen dunklen Strassen und Heime von City clerks Kommis und besseren Kunsthandwerkern usw. in grünen Vorstädten —, 6000 Familien, in welche die Musik, oder vielmehr das „Musikmachen“, unter der Hülle von Geige und Bogen wie eine sanfte, bildende Macht, ein anregender, verfeinernder Geist eingezogen ist, zum Verweilen, wo es zum Familienherd ein neues Rätsel, eine neue Freude, ein neues Interesse gebracht

hat, gegenüber dem niederdrückenden Arbeits- und Interesseeinerlei des täglichen Lebens — mit dem Resultate, dass diese 6000 Heimstätten niemals dieselben sein können wie die, in denen sich dies stille Wunder nicht vollzieht, die nichts vom schönen „Geist des Musizierens" wissen und dagegen, in wieviel Fällen (ich rede von London) in der traurigen Knechtschaft ganz anderer, anti-spiritueller Gewalten stehen.

Dies ist viel und ist doch nur ein Teil der inneren Bedeutung des Crystal Palace-Festes.

Diese 6000 Knaben und Mädchen wachsen auf. Der Jüngling, der einmal gelernt hat, sein Vergnügen im „Musikmachen" zu suchen und zu finden, jagt nicht so leicht der rohen Genusssucht in den Schankstuben (Public Houses) und niedrigen Vergnügungslokalen nach; und ein junges 19jähriges Mädchen, welches daheim, in ihrer Mutter Hause, in einer Geige eine vertraute, sichere Freundin und Gefährtin weiss, ist weniger versucht, das Anerbieten zweifelhafter Freunde zu zweifelhaften Vergnügungen anzunehmen.

Und in kommenden Jahren? Viele von jenen 6000 Knaben und Mädchen werden einmal heiraten und ihre eigene Heimstätte und Familie haben, vielleicht weit über der See; und wenn auch so manche unter ihnen über dem Drang und Zwang des Brotverdienens das Geigen aufgegeben haben mögen, die Erinnerung an die alten Crystal Palace-Tage wird frisch geblieben sein, und an der niedrig brennenden Flamme im eignen Herzen wird sich eines Tages in den Herzen ihrer Kinder die geerbte Liebe zum Musikmachen entzünden zum beiderseitigen Segen und Gewinn. Und wie der Ball so weiter rollt, wird unter verbesserten Lebensbe-

dingungen, bei grösserem materiellen Komfort, verbesserten Methoden und vermehrten Lerngelegenheiten jede Generation eine reichere Ernte von dem einst gepflanzten Samen ernten.

Aber ich rede nur von den 6000 Kindern, die im Crystal-Palaste spielten. Was ist die Antwort, wenn wir hören, dass diese sechs Tausend nur einen sehr kleinen Teil, eine Londoner Auslese höchstens, von der wirklichen Zahl geigespielender Schulkinder in England und Schottland vorstellen, dass, übers ganze Land verbreitet, sich in fünftausend Elementar-Volksschulen Orchester gebildet haben (viele davon mit den Londonern affiliiert), die eine Durchschnitts-Gesamtzahl von über 200 000 Geigenden ergeben, und dass viele Schulen in den Vereinigten Staaten dem englischen Beispiele zu folgen beginnen? — Stehen wir da nicht in der Tat vor einer musikalischen Bewegung von gigantischen Verhältnissen und unberechenbaren Potentialitäten?

Während wir auf der einen Seite (wenigstens in England) von einem stetigen Nachlassen des Interesses an nur musikalischen Vergnügungen, von leeren Sälen, enttäuschten Künstlern und Konzertunternehmern lesen und den Grund dafür in der Beliebtheit der Varieté- und Kinematograph-Theater usw. suchen, begegnen wir auf der anderen Seite dieser staunenerregenden und stetig wachsenden Musiktätigkeit.

Ist dieselbe aber nicht eine natürliche Erscheinung in unserem demokratischen Zeitalter und eine erzieherische Entwicklung nach der richtigen Seite hin? Mir scheint es, wie der Anfang einer Musikpflege im weitesten, besten Sinne des Wortes, d. h. nicht mehr als das unbestrittene Vorrecht, der Zeitvertreib, das Steckenpferd der privilegierten

Klassen, sondern als eine wirklich ins Volksleben, ans Volksherz greifende und darin festhaltende und zum Guten wirkende Macht.

Die latenten Fähigkeiten zur Musik in den niederen Mittelklassen haben, allgemein gesprochen, nie eine richtige Gelegenheit sich zu beweisen gehabt, sie sind nie auf die Probe gestellt worden, ausgenommen in den verhältnismässig seltenen Fällen, wo ungewöhnliches Talent sich nicht unterdrücken liess.

Es ist wohl wahr, Singen ebenso wie Tanzen war von altersher in England der billige Zeitvertreib des Volkes und ist es noch in Wales (Gesangunterricht ist wie in Deutschland obligatorisch in den Schulen. Aber solches Singen ist doch nur die Basis einer musikalischen Betätigung und Erziehung, und demnach Musikpflege; es ist gleichsam das Notventil für die Liebe zur Musik, mehr ein elementarer, müheloser, halb unbewusster Gefühlsauslass als die Offenbarung eines stärkeren, intellektuellen Sehnens nach Selbstäusserung durch die musikalische Kunst. Das letztere findet seine Befriedigung vornehmlich durch die Instrumentalmusik, durch das Spielen eines Instrumentes.

Und in dieser Beziehung sind, wie gesagt, die Fähigkeiten der grossen Masse bisher nie auf die Probe gestellt worden. Die Liebe zur Musik mag dagewesen sein, aber aus Mangel an Gelegenheit und Mitteln blieb sie unfruchtbar, kam sie nicht zur Blüte des Selbstmusikmachens.

Nur an die durchs Hören von Musik befriedigte Liebe zur Musik im Volke haben unsere Philanthropen und angeblichen Sozialreformatoren, unsere erzieherischen Gesellschaften, City- und Borough-Councils usw. appelliert und derselben Opfer ge-

bracht. Freikonzerte in den Parks, billige Sonntagskonzerte und selbst ausgezeichnete Kammermusikaufführungen für ein Spotteintrittsgeld sind der Stolz der sie veranstaltenden Musikwohltäter und Enthusiasten. Aber was ist das Resultat dieser Liberalität bisher gewesen, einer Liberalität die nicht einmal wirklich demokratisch im Prinzip ist, sondern an die generösen Feste der alten römischen Patrizier erinnert, welche diese zur Gratifikation der Armen und zu ihrer eignen Selbstverherrlichung stifteten?

Künstler werden zu diesen Humanitätsdiensten herangezogen (bezahlt und oft auch nicht); man mietet Militärkapellen, um die vermeintlich-musikdarbenden „Armen" zu unterhalten, welche denn auch je nach dem Appetit, von dem Gebotenen nehmen und ebensooft als nicht, vergessen sich zu bedanken.

Was an wirklich Gutem hat dieses Füttern und Ueberfüttern der ärmeren Klassen mit Konzerten getan? Es mag von den Bier- und Branntweinschänken ein paar hundert Menschen ferngehalten haben, die ohnehin keine sehr starke Neigung zum Besuch derselben hatten, aber ist es je damit gelungen, auch nur eine Handvoll von den Zehntausenden abzuhalten, die zu den Footballmatches und Pferderennen strömen, willig von ihrem geringen Erwerb für die Vergnügen bezahlen, wenn sie andererseits eine Beethovensche Symphonie oder ein Streichquartett umsonst hören könnten?

Und in bezug auf ein wirkliches dauerndes, die Sache der Musik im Volke fördern oder gar eine Anregung zur Liebe zum Selbstmusizieren, und dadurch eine Vermehrung des daraus entspringenden Glückempfindens in den breiten Volksschichten, ist

das Resultat von Freikonzerten, fürchte ich, mehr als problematisch geblieben. Sie scheinen die Menschen mehr als je in die Varieté-Theater getrieben zu haben, wo ihnen die stärkeren Sinnen-Eindrücke und -Aufregungen werden, nach denen sie verlangen, und welche von dem stillen, reinen Glück des Daheim-Musizierens soweit entfernt sind, wie ein Promenieren auf der Friedrichstrasse von dem Genuss eines Sommerabend-Spaziergangs auf dem Lande.

Dies, das Musizieren im Hause, hat solange gefehlt, und hier liegt die wahre Bedeutung der Schulorchesterbewegung und ihr möglicher, wohltätiger Einfluss in der Zukunft. Selbst das aufmerksame, liebe- und verständnisvolle Anhören von Musik und das „Selbstmusizieren" sind zwei gar verschiedene Dinge, obwohl sie oft verwechselt und zusammen aufs grosse Konto der Liebe zur Musik und Musikpflege geschrieben werden.

Das erstere ist im besten Falle, allgemein gesprochen, doch nur ein erlaubter verfeinerter Sinnengenuss auf einem, je nach dem Charakter der Musik und der Natur und Erziehung des hörenden Individuums, höheren oder niedrigeren intellektuellen Niveau, und dementsprechend von mehr oder weniger starker und nachhaltender seelischer Wirkung; das letztere, das Selbstmusizieren, ist wohl auch ein Sinnengenuss, doch die zu seiner Realisierung erforderliche, grössere Selbstbetätigung, physisch und seelisch (gegenüber der mehr oder weniger passiven Haltung des nur Hörenden), das dabei in Frage kommende gleichsam Mit- oder Nachschaffen hebt diesen Genuss in eine — ich will nicht sagen höhere — doch gesündere Sphäre, wo derselbe, statt durch Wiederholung zu ermüden

und zu erkalten, sich phönixgleich beständig erneut und zunimmt.

Deshalb kommt auch nur der Selbstmusizierende in intimere Beziehung zur Musik, nur ihm wird sie eine vertrautere Freundin fürs Leben.

Der Beweis und Prüfstein unserer Liebe für eine Sache liegt in der Anstrengung und den Opfern, die wir für ihren Besitz zu machen gewillt sind. Die Liebe, die nichts kostet, ist gemeinhin nicht viel wert; und dies ist so recht der Fall mit der reichen Versorgung der Unbemittelten mit Musik ohne deren eignes Zutun.

Die Schulorchesterbewegung, im Gegensatz, bleibt nicht dabei stehen, in eine jüngere Generation die Liebe zur Musik zu pflanzen und für dieselbe reichlich zu sorgen, sie veranlasst und erzieht die Jugend, etwas für diese Liebe zu tun, dieselbe durch eigne Anstrengung zu verwirklichen und andere zu ihrer Wertschätzung zu bringen.

Jedes Kind, wenn es sich mit seiner Geige vergnügen will, muss für dieses, sein Vergnügen arbeiten, und durchs Arbeiten zum Zwecke des Genusses steigert es den Genuss. Gleichzeitig in der Natur der Dinge wird das Kind auch zum Proselytenmacher für die Arbeit sowohl als das Vergnügen, oder sagen wir lieber, die Freude an der selbstgemachten Musik, und auf diese Weise der natürlichste und erfolgreichste Missionär und Pionier für die Bewegung selbst. Jedes Kind ist ein geborener Propagandist für sein Vergnügen; deshalb ist auch das Bilden so vieler Schulorchester unter den Kindern ein so leichter und schneller Sieg gewesen. Weil Tom die Geige lernt, möchte Jack auch lernen, und Marie, seine Kusine, und Marion, eine Freundin von dieser; und so ist die Zahl

der jungen Geiger und Geigerinnen in die Tausende gewachsen und fährt zu wachsen fort. Und was der Beachtung wert ist, das Spiel der Kinder ist zu gleicher Zeit auffallend besser geworden. Nicht allein haben die älteren Kinder naturgemäss Fortschritte gemacht, das bessere Beispiel hilft auch den Jüngeren und regt zur Nachahmung an. Doch dafür gebührt vielleicht ein Lob in erster Linie den Lehrern der Kinder und dem Exekutiv-Komitee der Union und ihren musikalischen Ratgebern, in deren Händen Werk und Wohlfahrt der Bewegung liegen. Und dies bringt mich

II.

zur kurzen Betrachtung der N. U. S. O. als Organisation. Einer kleinen Stadt in der Grafschaft Sussex wird die Gründung des ersten Elementarschul-Orchesters und damit der Anfang der Bewegung zugeschrieben, die erst unter dem Namen dieser Stadt als „The Maidstone Movement“ bekannt war. Ein musikliebender und enthusiastischer Schuldirektor in Maidstone soll auf die Idee gekommen sein und die ersten Schritte zu ihrer Verwirklichung getan haben. Und alle Ehre diesem musikalischen Schuldirektor-Columbus, aber es bedurfte einer nachhaltigeren Kraft, ein so schwaches Fahrzeug auf die hohe See zukünftiger Popularität zu lancieren. Diese Kraft, wissen wir, war eine wohlbekannte Musikverlags- und Piano-Firma in London. Sie, vielleicht weiterblickend als andere, ergriff, wie es so oft der Fall, wenn die Zeit zu einer neuen Sache reif scheint, die Zügel der Gelegenheit. Sie stand bei der neuen Bewegung Gevatter und half ihr über die ersten prekären Phasen fort, bis sie auf eigenen

Füssen stehen lernte. In anderen Worten, mit einem Weitblick und Unternehmungsgeiste, die den gewordenen Erfolg vollauf verdienen, ermutigte und unterstützte diese Firma das Bilden von Elementarschul-Orchestern nach dem Maidstone-Muster überall im Lande, indem sie dazu geneigten Schulvorstehern und Vorsteherinnen und den Kindern mit dem Verkauf von Instrumenten, Musikalien und anderen nötigen Requisiten zu einem nominellen Preise oder, je nach Bedürfnis, nach dem monatlichen und wöchentlichen Ratensystemen, entgegenkam.

Dies liess der Firma zweifellos einen legitimen Profit (bei immerhin im Anfange erheblichem Risiko); aber ohne diese Hilfe würde die Bewegung vielleicht doch in ihrer Kindheit (in dem konservativen und nicht übermusikalischen England) eines natürlichen Todes gestorben sein oder wenigstens viel länger zu ihrer Verbreitung gebraucht haben.

Wenn nach einigen Jahren die, obwohl kommerziell ermutigte, doch sonst durchaus freiwillige Bewegung das Alter der Diskretion erreicht hatte und ein Faktor erzieherischen Fortschritts geworden war, machte sich die Notwendigkeit einer Verkettung der zahlreichen Orchester zu einer Organisation fühlbar. Einladungen wurden an eine Anzahl interessierter Schulvorsteher- und Vorsteherinnen gesandt, um in einer Zusammenkunft einen Plan zur Formulierung eines Schul-Orchester-Verbandes zu besprechen; als Resultat wurde ein Exekutiv-Komitee gewählt, welches sofort ans Werk ging und folgendes formulierte:

1. Den Zweck des Verbandes.
2. Die Regeln.
3. Das jährliche Fest (Festival).

4. Die Schüler-Freistellen an der Guildhall School of Music.
5. Das Lehrer-Register.
6. Die jährliche Schildbewerbung.
7. Die jährliche Konferenz.

Die N. U. S. O. ist sonach durch seine affiliierten Mitglieder kontrolliert und geleitet, jedes angeschlossene Schulorchester hat (meist durch den es repräsentierenden Schuldirektor oder die Schulvorsteherin in den Mädchenschulen) Wahlstimmrecht in den Konferenzen.

Das offizielle Organ des Verbandes ist „The Young Musician", ein Journal, welches alle zwei Monate zum Preise eines Pennys erscheint. Der jährliche Verbands-Anschlussbeitrag für ein Schulorchester ist 2/6 (2,50 Mk.); die Eintrittsgebühr für die Bewerbung um die Guildhall School-Freistellen 1/-; die von den Lehrern zu entrichtende Anstellungs- oder Introduktionsgebühr: 2/6 (2,50 Mk.) für jede Klasse. Sonst gibt es keine anderen Gebühren irgend welcher Art. Der Verband erfreut sich der Protektion der Prinzessin Christian und einer Anzahl hervorragender musikalischer und anderer Persönlichkeiten, wie Sir Alexander Mackenzie, des Direktors der Royal Academy of Music, Sir Frederick Bridge, Sir Walter Panat usw.

Man sieht aus dem oben Angeführten, dass die durch das Exekutiv-Komitee vorgestellte Verwaltung im übrigen eine echt demokratische ist und für sich allein schon eine Garantie für weiteren Fortschritt bildet. Zu glauben demnach, dass wir es mit einer künstlerisch aufgeschraubten und am Leben erhaltenen Bewegung zu tun haben, wäre grundfalsch. Eine forcierte Pflanze stirbt bald aus

Mangel an Lebenskraft. Kein Aufbauschen mit Monsterkonzerten, Preisschildern und Verbandszeichen und die Offerten günstiger Zahlbedingungen für den Ankauf von Instrumenten hätten die Bewegung unter den Tausenden von Kindern am Leben erhalten. Eine gelegentliche Aufmunterung, hier in Gestalt eines Festkonzertes und einer Preisbewerbung, ist notwendig zum Gedeihen einer jeden Sache — aber wenn die Kinder nicht selbst und ihre Angehörigen Freude an dem Geigen hätten, so käme es bald zu Ende damit, und die Bewegung würde nie solche Dimensionen gewonnen haben. Diejenigen unter den Kindern, welche irgendwie gegen ihre wahre Neigung und Natur zum Beitritt veranlasst worden sein sollten, fallen einfach wieder aus, und ihre leeren Plätze werden schnell von anderen eingenommen.

Schauen wir schliesslich diese interessante Bewegung nicht vom humanitären, sondern vom künstlerischen Standpunkte und mit den Augen des professionellen Musikers an, der vielleicht geneigt ist, darüber die Achsel zu zucken:

In erster Linie kann er beruhigt sein, dass diese Tausende von geigenden Kindern nicht drohen, eines Tages die musikalische Profession als Lehrer und Spieler zu überfluten. Die Kinder lernen, um sich und ihren Angehörigen mit Geigen das Leben zu versüssen, und nicht, um später damit ihr Brot zu verdienen. Selbstverständlich gibt es einige darunter, deren höchster Wunsch das ist; und als Lehrer, der seit Gründung der N. U. S. O. Freistellen an der Guildhall School of Music mir anvertrauten Schüler habe ich Gelegenheit, den Fleiss, Ehrgeiz und das Talent mancher dieser Kinder zu beobachten. Wenn unter solchen Um-

ständen ein früheres Mitglied eines Elementarschul-Orchesters, ein Knabe oder ein Mädchen, einmal zu höherer künstlerischer Bedeutung gelangen sollte, so kann das nur erwünscht sein und besonders dem Verband zur Genugtuung gereichen, der solchem Kinde die Mittel und Gelegenheit zu einer höheren musikalischen Karriere gab. Aber wie gesagt, die überwältigende Mehrheit der Kinder geigt zum Vergnügen, und daraus wird die musikalische Profession später einmal Nutzen ziehen. Die jetzund kleinen Geiger und Geigerinnen werden eines Tages intelligente, mit musikalischer Empfindsamkeit und Geschmack begabte und opferbereite Hörer und Konzertbesucher abgeben.

Was die gegenwärtige Errungenschaft der Kinder in der Gesamtheit anlangt, soweit sich dieselbe nach den letztjährigen Festkonzerten im Crystal-Palast bemessen lässt, so kann man sich nur wundern. In der Tat, wenn man bedenkt, dass die Schüler in Klassen von 15 bis 20 und 30, von verschiedenem Alter, nach (oder in manchen Fällen vor) den Schulstunden unterrichtet werden, hinter den Schulbänken stehend (der Schuldirektor erlaubt keine Unordnung), so dass der Lehrer oft kaum zum einzelnen hingelangen kann, dass ferner das häusliche Ueben unter erschwerten Umständen stattfinden muss, in kleinen engen Stuben, gefüllt mit schreienden Babies, spielenden und sich zankenden Brüdern und Schwestern, so verdienen die Leistungen im Crystal-Palast, die rhythmische Präzision nach nur einer gemeinsamen Probe, die fast fehlerlose Intonation und das animierte Eingehen in den Geist jeder Komposition seitens dieser Tausende das höchste Lob. Was tut es, dass manche von den jugendlichen Virtuosen mit steifem

Handgelenk und einer nicht einwandfreien Körperhaltung spielen, und dass manch kleines Dämchen von 10 oder 12 Jahren die schwere Geigenlast erheblich unter der vorgeschriebenen Horizontallinie hängen lässt! (Manches liesse sich in der Tat in bezug auf Lehrmethode und künstlerische Durchschnitts-Qualifikation der Lehrer und eine feine Abstufung des Lehrmaterials noch verbessern und wird wahrscheinlich auch immer mehr verbessert werden) — — die grosse, überraschende Gesamtwirkung ist doch da und ein beredtes Zeugnis für das gute Werk des N. U. S. O. Ja ein Zeugnis, wenn es dessen bedürfte, für die wundervolle Mission des Instrumentes der Instrumente, der Geige. Kein anderes könnte möglicherweise dem Zwecke dienen, dem es hier geweiht ist: Die Geige ist das Instrument der Armen. Ihre Billigkeit, ihre leichte Tragbarkeit, ihre süsse Stimme, der archaische Reiz ihrer zweistimmigen Harmonie, — — alle empfehlen sie diesen jugendlichen „Musikmachern". Und mehr noch, die Schwierigkeit, sie zu meistern, verlangt und lehrt Geduld, Ausdauer, Selbstverleugnung, vorzügliche Eigenschaften bekanntlich in dem Pass eines jeden Kindes für seine Lebensreise. Daneben befördert das Zusammenspielen einen glücklichen Corps d'esprit, ein Gefühl der Gleichheit und Brüderlichkeit unter den Kindern, symbolisch für unsere höchsten menschlichen Ideale.

Ich fürchte, ich habe bereits die meinem Vortrag gesteckte Zeitgrenze erheblich überschritten, und hoffe, nicht auch Ihre Geduldsgrenze, — aber zum Schlusse drängt sich mir doch noch die Frage auf, wie sich möglicherweise Deutschland zu solcher Schulorchester-Bewegung stellen und welche Chance dieselbe hier haben würde.

Es ist ziemlich lange her, seit ich im lieben Deutschland auf die Schule ging, aber wenn ich an jene Schuljahre im Leipziger Real-Gymnasium zurückdenke, wie wenig angenehm sind die Erinnerungen: Mit gelegentlichen Lichtblicken — (den Ferien!) waren es Jahre der „Qual", der ewigen Furcht und Angst vor Extemporalien, schlechten Zensuren, Nicht-Versetztwerden usw. usw.

Jedenfalls war ich kein shining light gerade in den Fächern, auf die es am meisten ankam, Geometrie, Trigonometrie usw.; nun höre ich, dass sich die damals schon hohen Anforderungen in der Beziehung seitdem noch erheblich gesteigert haben, — wenn sich die heutige Schuljugend nicht eine widerstandsfähigere Haut angelegt hat, so muss die Schulqual im Verhältnis noch zugenommen haben.

Ich unterfange mich nicht, für Ihre erfahrenen Schulmänner von Fach entscheiden zu wollen, ob und wie weit es gerechtfertigt ist, Jahre, die nicht der Wissensbereicherung allein gewidmet sein sollten, sondern auch ebenso der Entfaltung anderer, vielleicht höherer, seelischer Attribute, die eine angenehme sowohl als nützliche Vorbereitung für ein späteres, ernstes Leben und deshalb auch eine Zeit des veredelnden Spiels, eine Oase in der späteren Erinnerung sein sollten, — ob und wie weit es gerechtfertigt ist, diese kostbaren Jugend- und Schuljahre zu einem Purgatorium für Mathematik-, Griechisch- und Lateinschwache zu machen — — was ich sagen möchte, ist, dass ebenso wie die deutschen Schulen seit meiner Realschulzeit verschiedene von den englischen Sports, Fussball, Krickett usw. adoptiert haben, zum unleugbaren Guten der physischen Entwicklung der

Kinder, sich am Ende auch, zum Vorteile einer ebenso notwendigen seelischen Entwicklung nach englischem Beispiele, aber deutschem, und sagen wir besserem System, die Pflege der Instrumentalmusik, der Geige, des Cellos, neben dem Gesangunterricht dem nicht obligatorischen Schulerziehungsprogramme einverleiben liesse.

Eine kleine Versüssung — oder falls sich der strenge Schulmann über das Wort entsetzen möchte, ein kleines Nachlassen des allzu ernsten Schulpensums könnte sicherlich nicht schaden; im Gegenteil, nach den Berichten der an der Schulorchesterbewegung interessierten Schulvorstehern sollen die geigelernenden Kinder sich im allgemeinen von den anderen durch Aufgewecktheit, Lust am Arbeiten und verfeinertes Betragen auszeichnen.

Haben nicht Oxford, Cambridge und die anderen englischen Universitäten und Stätten des Lernens neben einem Stuhl und einem Professor der Musik — auch ihre Orchester? Und Eaton, Harrow, Rugby und die vielen fashionablen Junge-Mädchen- und Damen-Institute desgleichen? Die Elementar- und Volksschulen sind dem guten Beispiele auf ihre Weise gefolgt mit den beschriebenen erstaunlichen Resultaten. Und ebenso hat Amerika in vielen Orten damit einen Anfang gemacht.

Warum nicht auch Deutschland, das musikalischste der Länder? Warum sollte sich nicht in jeder Schule, Volks-, Bürger- und Realschule — ein Streichorchester bilden lassen, in dem sich die Jugend musikalisch fürs Leben rüstet, wie jetzt in den ernsten abstrakten Fächern? Ich überlasse Ihnen, sich das Bild in den verführerischesten Farben auszumalen. Eins weiss ich aus Erfahrung, nämlich, dass sich bei methodischem, frühem Anfang bei

Kindern und unter einem feingeschulten, künstlerisch-empfindenden und enthusiastischen Lehrer sehr viel und Ausgezeichnetes im Klassenunterricht der Violine erreichen lässt; und der Deutsche ist ja methodisch und gründlich in allem, was er anfängt; er würde es auch in diesem Falle sein, mit um so sicheren und erspriesslicheren Resultaten.

Nur beginne man in den Volks- und Bürgerschulen zur frühen Grundlegung einer für spätere Zwecke und eine wirkliche Genussbereitung ausreichende Technik in den untersten Klassen und vergesse die Mädchenschulen nicht, die Nurseries der deutschen Mütter. Mit dem Schulunterricht soll und braucht die Geigenklasse nicht zu kollidieren, dafür sorgt schon der Herr Direktor. Und Geigen sind billig, dafür sorgen Markneukirchen und Klingenthal. Und geeignete geprüfte Lehrer finden sich auch leicht, denen solcher Klassen-Massenunterricht einen nicht zu verachtenden Gewinn sichert, während derselbe dem einzelnen Schüler nur ein ganz geringes pekuniäres Opfer auferlegt. In England bezahlt, höre ich, ein jedes Kind nur 3 d. (etwa 25 Pf.) die Stunde, was bei 20 Kindern in der Klasse immerhin über 5 Mk. pro Stunde für den Lehrer ausmacht.

Möchte sich der Deutsche Musikpädagogische Verband bewogen fühlen, für die Schulorchesterbewegung in Deutschland einzutreten. Jedenfalls lege ich ihm diese „neue Mission der Geige“ ans grosse internationale Herz und beantrage in dem Sinne, dass der

Deutsche Musikpädagogische Verband die Initiative ergreife zur Einführung der Pflege der Streichmusik und von Streichinstrumenten, vornehmlich der Geige, in den deutschen Volks-

schulen für Knaben und Mädchen, und eventuell den höheren Unterrichtsanstalten, und zwar in Gestalt von freiwillig gebildeten, aber von den Schulautoritäten ermutigten und methodisch-systematisch geförderten (und womöglich unter künstlerischer Inspektion und Kontrolle stehenden) Unterrichts- und Orchester-Klassen, und dass der Deutsche Musikpädagogische Verband seinen Einfluss nach dieser Richtung hin bei Schulvorstehern und in sonst entscheidenden Kreisen ausübe, zum Zwecke einer anzustrebenden grösseren musikalischen Selbstbetätigung von seiten der Kinder, und dadurch zum dauernden Segen der deutschen Jugend.



Ueber die Tonic Sol-fa-Bewegung.

Von

J. Spencer Curwen.

Das Tonic Sol-fa-System wurde von meinem Vater erfunden und vor mehr als sechzig Jahren eingeführt. Als eine Methode, das Singen vom Blatt zu lehren, ist dasselbe in England allgemein üblich geworden. Grosser Widerstand wurde ihm anfangs von Musikkennern wegen der damit verbundenen Buchstabenbezeichnung entgegengebracht. Dieser Widerstand jedoch hat sich bedeutend gelegt. Musikkenner sehen jetzt ein, dass die Buchstabenbezeichnung dem Anfänger hilft. Unsere besten Musiker sind in der Musik begabt und finden keine Schwierigkeit in ihren musikalischen Studien. Dieselben können sich nicht erinnern, wie sie vom Blatt zu singen gelernt haben. Sie unterrichten keine Anfänger, und die vorgeschrittenen Schüler, die sie haben, sind, wie sie selbst, begabt, lernen leicht und bedürfen keiner besonderen Methode. Die grosse Mehrzahl unserer Bevölkerung besitzt nur eine Durchschnittsbegabung und bedarf der Hilfe eines sorgfältig aufgebauten Systems.

Eine Frage, um die man heutzutage streitet, betrifft die Stufe, auf welcher der Anfänger die Buchstabenbezeichnung fallen lassen und sich der üblichen Bezeichnungsmethode bedienen soll. Einige unserer besten Chöre, insbesondere in Schottland und Wales, singen die schwierigen Chorwerke von J. S. Bach bis zu Friedrich Hegar nach der Buchstabenbezeichnung. Unsere Gegner geben zu, dass die Buchstabenbezeichnung leichter ist als die gewöhnliche Notierung. Alles, was sie sagen können, ist, dass die Schreibung der Noten auf Linien allgemein üblich ist und darum auch jedermann sie lernen muss. Dies geben wir zu. Eine weitere Streitfrage ist die, ob wir den Grundton von Moll la oder do nennen sollen. Wir nennen ihn la, weil wir dies am besten finden.

Unzweifelhaft hat das Tonic Sol-fa-System hierzulande grosse Dinge vollbracht. Unsere Lehrer fingen an mit dem Motto „Jeder kann singen". Manche waren unbeholfen und langsam im Lernen, aber es war eine Frage der Arbeit und Ausdauer; die Begabung war eine versteckte. Zwei Generationen dieser Arbeit haben unsere Bevölkerung zu guten Zuhörern für Musik und eine unendlich grosse Anzahl von ihr zu guten Sängern gemacht. Chorvereine bilden sich leicht und lernen neue Musik schnell. Sie lesen vom Blatt und halten den Ton gut. Sieben bis acht grosse Chorkonzerte werden alljährlich auf der Händel-Bühne im Krystall-Palast in London gegeben. Der Chor besteht aus 4000 Stimmen, zuweilen Kindern, zuweilen Erwachsenen, die sich aus etwa 200 kleinen Chören zusammensetzen. Dieselben werden in Abteilungen vom Dirigenten einstudiert, dagegen findet die Aufführung ohne gemeinschaftliche Probe statt, und

kaum ist je eine Unsicherheit vorhanden. Sämtlich singen sie nach Noten.

Mein Vater war kein Musiker von Beruf, aber er hatte ein tiefgehendes Interesse für Kinder. Auf der Universität studierte er Philosophie eingehend, und in der Anwendung derselben auf die musikalische Erziehung von Kindern kam er unter den Einfluss von Pestalozzi und Nägeli sowie von englischen Schriftstellern. Er baute das Sol-fa-System mit grosser Sorgfalt auf, indem er sämtliche Gegenstände in der einfachsten Anordnung einrichtete und sich der Mittel-Begabung des Durchschnittsanfängers anpasste. Kurz, er gab sich der Arbeit mit Leib und Seele hin. Die verschiedenen Uebungen für jede Unterrichtsstunde wurden genau festgelegt. So konnte ein Lehrer, indem er den gegebenen musikalischen Anweisungen folgte, sich nicht irren. Es wurde eine grosse Auswahl Uebungen aufgegeben, und dies hielt das Interesse der Klasse wach. Eine Vorrichtung ist nicht erforderlich. Der Modulator und eine Schultafel mit einem Stück Kreide sind alles, was unsere besten Lehrer bis heute benutzen.

In England erfinden Leute beständig Vorrichtungen und Apparate, um Kinder in der Musik mittels Bildern, Schachteln mit Stäben usw. zu unterrichten. Sie nennen das Musikunterricht im Konkret. Wir sind Gegner von allen diesen Vorrichtungen. Musik im Konkret heisst Ton und sonst gar nichts. Das Verständnis für Takt und Harmonie muss geübt werden. Der Schüler muss hören, vergleichen, für sich ausfinden. Indem er dies tut, lernt er. Theorie folgt der Praxis. Die Sache kommt vor dem Zeichen. Der Lehrer stellt Fragen und regt an, aber Fortschritt kommt von der Selbst-

tätigkeit des Schülers. Alle diese Grundsätze sind erfahrenen Erziehern wohl bekannt, jedoch sind sie in England nicht auf den Musikunterricht angewendet worden, bis das Tonic Sol-fa-System in den Vordergrund trat.

In jüngeren Jahren hat in England ein grosses Erwachen unter Musiklehrern in bezug auf den Unterricht in Mittelschulen stattgefunden, bei denen bislang das Tonic Sol-fa-System verhasst war, weil es in Elementarschulen benutzt wird. Angesichts der Bemerkungen seitens leitender Musiker, die von Anfängern nichts wissen, waren dieselben dagegen eingenommen. Gegenwärtig aber eignen sie es sich an und verwenden seine Ideen in grossem Massstabe.

Wir benutzen das tonische Do, das heisst, Do ist der Grundton von Dur, und La der Grundton von Moll, wie auch immer die Tonhöhe sein mag. Die tonischen Sol-fa-Silben sind auf diese Weise in England seit mehreren Jahrhunderten benutzt worden. Ein vor sechzig Jahren gemachter Versuch, das feste Do, wie es in den romanischen Ländern benutzt wird, einzuführen, schlug fehl. Bei dem beweglichen Do sind die Intervalle zwischen den Noten der Tonleiter stets dieselben. Unsere Schüler werden nicht gelehrt, eine Note dadurch hervorzubringen, dass sie den Abstand von der letzten berechnen. Wir lehren sie, dass jede Note ein Merkmal hat, das sich dem Geiste einprägt. Do ist fest und endgültig; Re ist lebhaft; Mi ruhig und besänftigend; Fa erhaben usw. Vielleicht halten Sie dies für phantastisch, aber es bildet Sänger heran, die vom Blatt singen. Ein Solfaist liest gewöhnliche Musik nach dem Buchstabenbezeichnungs-System ebenso leicht wie eine

Zeitung. Ausserdem kann selbst ein Kind, wenn es eine Partitur sieht, sagen, ob ihm der Ton gefällt. Es kann Musik durch die Augen hören.

Die französischen Zeitwert-Benennungen nach dem Chevéschen System sind in das Tonic Sol-fa-System einverleibt und für den Unterricht in Zeitwerten ebenso wertvoll wie die Solfa-Silben für den Unterricht im Ton.

Meine Frau hat eine Methode für den Klavierunterricht von Kindern aufgestellt, bei der die Grundsätze des Tonic Sol-fa Anwendung finden. Den Kindern wird beigebracht, Musik nach Diktat zu schreiben, sie geläufig zu transponieren und sich durch die Zeitwert-Benennungen und die Sol-fa-Silben durchzudenken, während sie das Notensystem lesen und schreiben. Dieses System ist eingeführt worden.

Unsere Schüler übertragen die Kenntnis auf das gewöhnliche Bezeichnungs-System schnell, und sie singen und spielen nach dem Notensystem, während sie an die Sol-fa-Bezeichnungen denken. Hierdurch sind unsere Klavierlehrer in die Lage gesetzt, Stücke in eine andere Tonart zu transponieren, und es hilft unseren Violinspielern, richtig zu spielen, weil sie eben an die Sol-fa-Werte der Noten denken. Sehr viele Lehrer haben unsere Methoden ohne unsere Buchstabenbezeichnung zu benutzen versucht, aber der Erfolg ist kein guter. Die Sol-fa-Bezeichnungen sind bei unserer Methode wichtig.

Klavier und Violine werden beim Gesangunterricht nicht benutzt. Wir machen es ohne Instrumental-Begleitung.

In England gehen Kinder zum Unterricht in den Elementarschulen im Alter von 4, 5 und 6 Jahren. Jede Schule hat eine Kleinkinder-Abteilung. Es

sind dies die staatlichen Kindergärten, woselbst man die jüngsten Kinder antreffen kann. Bücher werden nicht benutzt, auswendig lernen gibt es nicht, aber es werden Lieder durch blosse Uebung gelernt und der Anfang im Singen vom Blatt mit den Handzeichen und dem Modulator gemacht. Wenn die Kinder im Alter von sieben Jahren in die höhere Klasse eintreten, können sie singen.

Von Anfang an baute mein Vater ein System leichter, praktischer Proben auf, um ausfindig zu machen, was jeder einzelne Schüler in bezug auf das Singen vom Blatt leisten konnte. Diese Proben konnten einmal alle sechs Monate abgelegt werden. Diejenigen, die sie bestanden, wurden versetzt; die anderen wurden zurückgestellt. Diktat, das Bezeichnen gehörter Töne, wird von Anfang an getrieben, und mit Hilfe der Sol-fa-Silben bringen es junge Kinder fertig. Als von Helmholtz dies in London beobachtete, erklärte er, es setze ihn in Erstaunen.

Wie eignen sich unsere Lehrer die Kunst zu lehren an? Als Kinder haben sie selbst das System lehren sehen, und sofern sie zur Nachahmung angelegt sind, lehren sie es unbewusst. Die Ausbildungsanstalten besitzen Uebungsschulen. Wir haben einen Ferienkursus einen Monat lang im Juli und August, woselbst unsere besten Lehrer ausgebildet werden. Es versammelt sich hier jeden Morgen eine Kinderklasse, die Zuhörer sitzen rings herum, hören zu und machen sich Notizen, während der Professor eine Unterrichtsstunde erteilt. Daraufhin geben sie selbst Unterrichtsstunden, die der Professor kritisiert. Auch andere Gegenstände werden in den Lehrplan aufgenommen, wie Stimmübungen, Harmonie, Dirigieren von Chören und Or-

chestern, jedoch bildet die Kunst zu lehren den Hauptgegenstand. Jeden Herbst halten wir in einer andern Stadt eine dreitägige Konferenz ab, woselbst Musikunterrichtsstunden in derselben Weise erteilt werden. Ich selbst habe im Laufe der letzten vierzig Jahre Hunderte von Vorträgen in verschiedenen Städten gehalten, wobei ich mich der Hilfe von Schülern aus jeder Stadt bediente, die sich öffentlichen Proben unterzogen, um meine Beschreibung des Systems vor Augen zu führen.

In unseren Elementarschulen wird Singen von den gewöhnlichen Klassenlehrern gelehrt, die auch Unterricht in anderen Gegenständen erteilen. Die Erfolge sind verschieden, da manche musikalischer sind als andere. In mehreren unserer Grossstädte sind Musikkenner ernannt worden, um das Singen zu überwachen; dies trifft hauptsächlich in Schottland zu, wo es Inspektoren von der Zentralbehörde sind.

Das Tonic Sol-fa-System ist in allen Teilen des britischen Reiches eingeführt worden. Auch haben Missionare dasselbe bei Urstämmen in Afrika, China, Indien mit grossem Erfolge angewendet. Millionen hat es in die Lage versetzt, sich in der Musik zu üben und an ihr Vergnügen zu finden, die es ohne dasselbe nicht hätten tun können, und es findet noch immer weitere Verbreitung.





Vorführung eines Apparates für Studium und Unterricht des Solfège.

Von

Prof. Georges Pantillon.

Meine Damen und Herren! Bevor wir uns an den Unterricht des Solfège machen, wie ans Lehren irgend eines anderen Faches, ist es notwendig, dass wir uns zuerst folgende Frage vergegenwärtigen und dann zu lösen suchen:

Wie werden die Dinge vom Geiste wahrgenommen und wie dort festgehalten?

Dr. Gustave le Bon sagt von der Erziehung: Es ist die Kunst, das Bewusste zum Unbewussten hinüberzuleiten. Dazu gelangt man durch Erzeugung von Reflexideen, hervorgerufen durch das Wiederholen von Assoziationen, in welchen das Gedächtnis meist nur eine sehr schwache Rolle spielt.

Eine intelligente Erziehungsmethode versteht es, nützliche Reflexideen im Geiste hervorzurufen und andere gefährliche oder unnütze zu unterdrücken.

Jeder Unterricht dreht sich also um einige ganz einfache psychologische Grundideen: werden

diese richtig begriffen, so dienen sie unter den schwierigsten Umständen als Richtschnur.

Diese Wahrheit gilt auch im Unterricht des Solfège.

* * *

Was heisst eigentlich „solfeggieren"?

„Solfeggieren" heisst, eine Melodie vom Blatt singen, unter Nennung der Noten. Diese Definition ist nicht die in Wörterbüchern enthaltene, aber sie entspricht der wirklichen Tatsache des Solfège.

Bei Examen an Konservatorien und öffentlichen Schulen, sowie auch bei Wettsingen, besteht die Prüfung im Solfège darin, dass man eine noch nicht veröffentlichte Melodie vom Blatte singt.

Der Singende muss nicht nur alle musikalischen Zeichen kennen, sondern er muss auch imstande sein, gleichzeitig die beiden Aufgaben des Tontreffens und des Rhythmus zu lösen, die ebenso oft vorkommen, als es Noten gibt in der Melodie.

Jede dieser Aufgaben verlangt eine gewisse Geistesarbeit, die nicht ohne eine bestimmte für die Ueberlegung notwendige Zeit verrichtet werden kann.

Nun folgen sich aber die Noten sehr rasch, manchmal mehrere in einer Sekunde; findet der Geist Zeit zur Ueberlegung? Nein!

Ebenso in einem Gespräch: da folgen die Wörter so schnell aufeinander, dass man nicht Zeit hat, an die Anwendung der grammatikalischen und syntaktischen Regeln zu denken, und doch werden dieselben sorgfältig beobachtet. Ist dies das Resultat einer gewissen Virtuosität des Geistes? Gewiss nicht!

So lebhaft unser Geist auch sein mag, so genügt er doch nicht, um diese komplizierten Handlungen

zu leiten; er wird jedoch kräftig unterstützt von einem mächtigen Gehilfen: dem „Automatismus" oder der „Selbsttätigkeit".

Die meisten der von uns begangenen Handlungen sind solche automatischen Bewegungen: das Gehen, ohne das Gleichgewicht zu verlieren; das Sprechen, ohne grammatikalische Fehler zu machen; das Schreiben, in dem wir jedem Buchstaben seine bestimmte Form geben, usw. sind ohne besondere Ueberlegung, also mechanisch ausgeführte Bewegungen.

Die Finger des Pianisten arbeiten automatisch, und Jules Semon bemerkt ganz richtig, dass ohne diesen Automatismus der begabteste Mensch nicht imstande wäre, auch nur 5 Takte Klavier zu spielen, ohne den Atem zu verlieren. Die Technik der Musikkünstler besteht ausschliesslich aus Automatismus, die sozusagen einem Kapital an Reflexen gleichkommt.

Das Gleiche darf von der Fertigkeit des „Solfeggierenden" gesagt werden: ein solches Kapital von Reflexbewegungen zu schaffen und auszubilden, das ist der Zweck dieses Unterrichtes. Die Mittel zur Erlangung dieses Zweckes liefert die sogenannte „Methode".

Dieser „Methode" soll es nicht nur gelingen, eine glückliche Gruppierung der Begriffe, je nach ihren Schwierigkeiten zustande zu bringen, sondern sie muss auch so angelegt und ausgearbeitet sein, dass sie den zwei folgenden Hauptprinzipien Rechnung trägt:

1. Jeder neue Begriff von Tontreffen und Rhythmus muss einzeln klargelegt werden, denn es ist unmöglich, gleichzeitig mehrere Reflexe zu erzeugen.

2. Jeder neue Begriff muss in verschiedenen und sehr zahlreichen Uebungen dargelegt werden, so dass die gleiche Aufgabe zuletzt vom Schüler automatisch gelöst werden kann.

Es existieren nun nicht mehrere Mittel, um zu diesem Automatismus zu gelangen; wir kennen nur eines: es ist die systematische Wiederholung der gleichen Bewegung so lange, bis die Anstrengung der geistigen Ueberlegung nach und nach abnimmt und völlig beseitigt worden ist. Unnütz ist es hier, beizufügen, dass jede Aufgabe nur zu 1—2 Leseübungen vom Blatt dienen kann. Die Lehrer werden Gelegenheit gehabt haben zu beobachten, mit welcher Leichtigkeit die Kinder eine Melodie im Kopf behalten; dennoch handelt es sich hier nicht, das Gedächtnis zu üben, sondern nur den Geist. In der Rechenstunde wird die gleiche Aufgabe in 50 bis 100 verschiedenen Formen durchgenommen. Ebenso musste bis jetzt im Lehrbuch des Solfège jede Aufgabe des Tontreffens und des Rhythmus in vielfachen Formen wiedergegeben werden, damit sich der Schüler richtig üben konnte.

Hier aber stiessen alle Verfasser von Solfège-Methoden auf eine grosse materielle Schwierigkeit:

Einerseits macht sich die Notwendigkeit fühlbar, das Uebungsmaterial möglichst reich zu gestalten; anderseits ist die Notwendigkeit ebenso offenbar, den Umfang des Werkes und damit den Preis des Schulbuches nicht übermässig anwachsen zu lassen.

Um sich eine Idee zu verschaffen von dem unglaublichen Unterschied des Umfanges der Schulbücher, wie sie wirklich existieren und wie sie eigentlich sein sollten, genügt es, auszurechnen, wie lange das Ablesen der umfangreichsten Solfège-

Methoden, wie sie gegenwärtig in den Primarschulen gebraucht werden, dauert.

Ich meinerseits habe keine solche Methode gefunden, deren Solfègeübungen nicht vom Anfang bis zum Ende in mehr als 4 Stunden abgelesen werden könnten. Und dieses so geringe Material an Uebungen soll auf mehrere Jahresklassen verteilt werden!

Was wird alsdann aus der Bildung der Reflexideen? Ein leeres Trugbild! Zahlreich sind die Fachleute des Solfège, die die Unvollständigkeit und Armut der ihnen zur Verfügung stehenden Lehrmittel beklagen; sie suchen so gut es eben geht, diese Armut zu heben durch rhythmische Leseübungen, durch Musikdiktate und verschiedenartige Gehörsübungen u. a. m.; sie schreiben Uebungen an die Wandtafel und klagen über den dadurch verursachten Zeitverlust.

Ich möchte nicht übelreden von diesen halben Heilmitteln, die der Sache des Solfège noch grosse Dienste leisten; aber ein radikales Heilmittel ist nur das eine: den Schülern den Uebungsstoff zum Notensingen zu liefern, der absolut notwendig ist zur Erreichung des erwähnten Automatismus. Dieses Radikalheilmittel habe ich zu verwirklichen gesucht in einer Form, zu einem Preis, der jedem zugänglich ist.

Es besteht aus zwei Apparaten: den „Solfiatoren“ und den „Transpositoren“, von denen jeder in 2 Modellen existiert: einem kleinen für das persönliche Privatstudium und einem grossen für den allgemeinen Klassenunterricht.

Hier sehen Sie einen „Transpositor“, der das grosse Modell in der zur Hälfte reduzierten Grösse darstellt. Es ist eine Art musikalischen Kaleidos-

kopes. Wie Sie sehen, besteht der Apparat aus 8 Elementen oder Teilstücken, die parallel ineinander übergehen, und einem beweglichen Notensystem; das Ganze ruht auf einem einfachen Gestell oder kann auf einem Gestell an der Wand befestigt werden.

Die Noten sind auf Kartonblättern aufgetragen, die man in richtiger Weise auf dem Transpositor anbringt.

Die gleichzeitig unter dem Notensystem sich befindenden Noten bilden eine Melodie, die man durch Umdrehen und Zusammenstellen der Stellstücke unendlich variieren kann.

Es sind hier genau 39,625 solcher verschiedener Kombinationen möglich; alles sind, dank einer gewissen Kompositionformel, gleich melodiöse Uebungssätze.

Indem wir die Vorzeichen ändern und die Notenlinien etwas verschieben, können die gleichen Uebungen zum Studium der verschiedenen Schlüssel und der verschiedenen Tonarten dienen.

Dieser Apparat wird dem Lehrer grosse Dienste leisten bei Kontrolle der vom Schüler geleisteten Hausarbeit. Ohne Zeit zu verlieren durch Anschreiben der Uebungen an die Wandtafel, kann der Lehrer jedem Schüler eine oder mehrere verschiedene Aufgaben erteilen. Es wird ihm möglich sein, in einer Viertelstunde die Arbeit von 15—20 Schülern genau zu prüfen.

Der „Solfiator“, von dem ich hier nur ein kleines tragbares Modell vorzeige, ist ein „Transpositor“ ohne bewegliches Notensystem. Dieser kleine Apparat ist für das Privatstudium bestimmt. Der Schüler hat eine Aufgabe vor sich, die aus früher erlernten Begriffen besteht, und dazu einen

neuen Begriff. Er übt sich, indem er die Melodien so lange variiert, bis er sich dessen bewusst geworden, dass die Schwierigkeit wirklich überwunden ist. Ich bin fest überzeugt, dass der Schüler bei solcher Arbeit Lust und Freude daran bekommt, er gewinnt Interesse am Studium, das er bisweilen leidenschaftlich betreiben wird. So leicht als sich ein Schüler bei Nichterfolg entmutigt und abgeschreckt fühlt, ebenso leicht fühlt er sich ermutigt, sobald er gewahr wird, dass seine Bemühungen mit Erfolg gekrönt sind. Es ist selbstverständlich, dass die für die Transpositoren und Solfiatoren bestimmten Musikblätter ersetzt werden können durch andere, sobald der gewünschte Fortschritt erzielt ist.

Gestatten Sie mir noch ein paar Worte über die Untersuchungen, die ich über den Unterricht im Solfège anstellte, als ich vor 4 Jahren ein Lehrbuch herausgab für die Schulen des Kantons Neuenburg.

Ich veröffentlichte eine kurze Zusammenfassung meiner Beobachtungen in einer Broschüre, wovon ich Ihnen ein Exemplar in deutscher oder französischer Sprache zur Verfügung stelle.

Unter diesen Beobachtungen ist es besonders eine, die ich Ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfehlen möchte: sie betrifft die Einteilung des Unterrichtsstoffes in ganz bestimmte Begriffe. Soeben bemerkte ich, dass eine der ersten Eigenschaften einer guten Lehrmethode in der sukzessiven Darstellung und Erklärung der neuen Begriffe liegen müsse, da es unmöglich ist, gleichzeitig mehrere Reflexe (Reflexideen) hervorzurufen.

In diesem Punkte stimmen alle Pädagogen so ziemlich überein. Wenn es sich aber darum handelt,

diese Eigenschaften in einem Lehrbuch praktisch durchzuführen, so ist es recht bedauerlich, zu konstatieren, wie sehr die besten Absichten hier fehlschlagen.

Professor Boissière urteilt über gewisse Solfègemethoden:

„Manche Lehrbücher sind so angelegt, dass nach den 10 ersten Nummern unvermittelt solche Schwierigkeiten auftreten, dass kein Schüler sie mehr bewältigen kann. Andere wiederum enthalten in der Form einer Vorrede die gesamten Grundsätze der Musik."

Dank einer Analyse von mathematischer Sicherheit ist es nicht schwer, zu beweisen, dass obige Kritik nichts Uebertriebenes an sich hat.

Diese Analyse besteht in folgendem Verfahren:

Man kann die Schüler den Reisenden vergleichen, welche (allerdings oft gegen ihren Willen!) einen höheren oder niederen Berg besteigen auf einem mehr oder weniger mühsamen Wege.

Die Schwierigkeiten des Zugangs zu gewissen Bergesspitzen hängen weniger von deren Höhe über Meer ab, als von dem Weg, den man wählt.

Die Unterrichtsmethode eines offiziellen Lehrmittels ist einem solchen Weg zu vergleichen und kann graphisch dargestellt werden durch einen Berg, dessen Steigung das Resultat ist von folgenden zwei Faktoren:

1. Der Summe der einzelnen Kenntnisse oder zu überwindenden Schwierigkeiten; sie bildet die Höhe des Berges.

2. Der grösseren oder kleineren Zahl der Uebungsstücke; sie bildet die Länge des Weges.

Wenn nur in jeder fünften Uebung eine neue Schwierigkeit vorkäme, so entstände dadurch eine

sehr leichte Steigung, ein Minimum der Arbeit vonseiten des Schülers.

Wenn aber in jeder Uebung fünf neue Schwierigkeiten vorkämen, so entstände dadurch eine sehr starke Steigung, ein Maximum der Arbeit vonseiten des Schülers.

Als erstes Beispiel gebe ich hier die graphische Darstellung meiner Solfègemethode.

Folgende graphische Darstellungen zeigen deutlicher als jede Erklärung die Verteilung der von den Schülern verlangten Anstrengungen und legen ein Ueberarbeitungssystem bloss, dem die Anfänger unterworfen sind: ein System, das nur zu dem einen Resultat führen kann: dem Widerwillen und der Entmutigung der Schüler.

Fig. 1 zeigt das Werk Danhausers, das durch mein Lehrbuch in den neuenburgischen Schulen ersetzt worden ist;

2. Die berühmte Methode Rodolphe;
3. Diejenige von Batiste;
4. „ „ Papin;
5. „ „ Ruckstuhl;
6. „ „ Grell;
7. „ „ Wüllner;
8. „ „ Van der Haegen;
9. „ „ Panseron.

Im Gegensatz zu einigen oben dargestellten Methoden gestatten Sie mir nun, zwei von berühmten Psychologen angeführte Lehrsätze zu zitieren.

Marcel Prévost sagt: „Das einzig nutzbringende Lehrbuch ist dasjenige, das mit dem Schüler wie ein guter Kamerad aufwächst“.

Und Dr. Gustave le Bon meint: „Die Idee,

weniges, das Wenige aber gründlich zu lernen, sollte die Grundidee jedes Unterrichts sein."

Diese beiden Lehrsätze sind die praktische Ableitung des von Dr. Le Bon verfochtenen Grundsatzes: „Die ganze Erziehung besteht darin, das Bewusste ins Unbewusste zu übertragen".

Von dem Tag an, wo das Solfège allgemein von Lehrern gelehrt wird, die darauf ausgehen, die unentbehrlichen Reflexideen, und nur Reflexideen, hervorzurufen, werden die Resultate nicht mehr ausbleiben. Der musikalische Sinn wird erwachen und sich ausbilden, denn das Solfège ist das stärkste und schnellste Mittel, um das musikalische Gehör und den rhythmischen Instinkt zu entwickeln.

Wenn diese Resultate einmal festgestellt sind, so wird der Gesang im Schulprogramm den Platz einnehmen, der ihm zukommt; die Schulbehörden werden nicht mehr von Zeitverlust sprechen, sie werden diesem Fach das ihm gebührende Interesse entgegenbringen.

Des weiteren werden die Verteidiger der Bezeichnung der Noten durch Zahlen und die Anhänger des Tonic-sol-fa-Systems aufhören, die allgemein gebräuchliche Notenbezeichnung zu bekämpfen, die keineswegs Ursache des bisherigen Misserfolges des Schulsolfèges ist. Da Zahlen und Buchstaben nur provisorisch gebraucht werden können, so ist es natürlich nicht erwünscht, die Zahl der notwendigen Reflexideen zu vergrössern, indem man ohne Profit für die Zukunft provisorische und hinderliche Reflexe erzeugt. Es ist selbstverständlich, dass gar keine Bezeichnung einen direkten oder indirekten Einfluss ausüben kann auf die normale Entwicklung des Gehörs, so wenig als durch

den Ersatz der gotischen durch irgendwelche andere Buchstaben der Aussprache und dem Verständnis des deutschen Wortes nachgeholfen werden kann. Es wäre gar zu schön, wenn durch ein Schriftsystem gewisse mittelmässige Violinspieler z. B. verhindert werden könnten, falsch zu spielen und uns die Ohren zu misshandeln. Was die Zauberwirkung des Systems der sogenannten „Soudure", resp. Verschmelzung hervorzubringen imstande sein soll, hat kein Geringerer als Chevé leidenschaftlich zu beweisen gesucht, und doch hat Chevé in einem der letzten an sich selbst geschriebenen Brief das Geständnis abgelegt, dass die den Modulationen anhaftenden Schwierigkeiten trotz der „Soudure" fortbestehen.

Was nun?

Verlieren wir also nicht unsere Zeit, indem wir leeren Trugbildern nachjagen; benutzen wir dieselbe vielmehr, um den Unterricht im Solfège so umzugestalten, indem wir den unumstösslichen Regeln Rechnung tragen, die uns von gründlichen Kennern der Physiologie und der Psychologie dargelegt worden sind.

Mögen meine Apparate und meine Solfègemethode, d. h. meine bescheidenen Bemühungen, zur Entwickelung der musikalischen Kunst beitragen — ein Wunsch, den wir gewiss alle hegen!



Die Ergänzungsbedürftigkeit der Notenschrift für die Zwecke des Schul- und Volksgesangs und ihre methodische Behandlung in der Volksschule.

Von

A. Beutter.

Zum bewussten Singen nach Noten sind zwei Fähigkeiten unentbehrlich: der Sänger muss die Noten lesen und sodann die Intervalle treffen können. Das Mass der Fertigkeit im Notenlesen hängt ab einerseits von der Leserlichkeit der Notenschrift, andererseits von der Art und Weise, wie sie im Unterricht behandelt wird. Ich glaube den Nachweis liefern zu können, dass beides zu wünschen übrig lässt. Soll der Kampf gegen das Analphabetentum erfolgreich sein, so muss die Methode konsequenter als bisher an den Bedürfnissen des Sängers orientiert und zugleich die Notenschrift in der Richtung ergänzt werden, dass Grundton und Klanggeschlecht augenfällig und fortlaufend, insbesondere auch bei Tonartwechsel, markiert werden, am einfachsten durch Verstärkung (Dur) oder Strichelung (Moll) der betreffenden

Linie oder durch verschieden gerichtete Schrafficrung des Zwischenraumes:

Dur

Moll

Dur

Moll

Modulation

Ich habe die Notwendigkeit und Zweckmässigkeit dieser Forderungen zu erweisen. Der springende Punkt dieses Nachweises liegt in der viel zu wenig beachteten Tatsache, dass Notenlesen für den Sänger etwas anderes bedeutet als für den Spieler.

Der Spieler kann von der relativen Bedeutung der Note absehen und nur auf ihre absolute reflektieren. Unsere Tasteninstrumente verführen geradezu zu einem Impressionismus auf seiten des Komponisten und einem Mechanismus auf seiten des Spielers, wobei nur mit absoluten Tönen operiert wird, ohne Rücksicht auf Tonalität und musikalische Logik.

Eine Uebertragung dieses Verfahrens auf den Gesang ist unmöglich. Wo sich bei den Gesangmethodikern Ansätze zur Gründung des Treffsingens auf das absolute Tongedächtnis finden, sind sie nur ein Beweis dafür, wie sehr auch die Gesang-

methodiker im Banne der Instrumentalmusik liegen und wie sehr H. Kretzschmar recht hat, wenn er von den Instrumenten sagt, aus den ehemaligen Heloten seien Tyrannen geworden. Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, dass diese absolute Methode nirgends konsequent durchgeführt wird, nicht einmal bei Karl Eitz, bei dem doch die Logik seines Systems die Verschmelzung des absoluten Tons mit dem zugehörigen Tonwert und der Note zu einer Komplexvorstellung fordert. Tatsächlich richtet auch er seinen Lehrgang nach tonalen Gesichtspunkten ein. Mit Recht! Denn für den Sänger beruht die Fasslichkeit und Sangbarkeit einer Tonfolge auf ihrem tonalen Zusammenhang, darauf, „dass die Töne in einer wohlgeordneten Beziehung zu einer bestimmten Tonart stehen, welche Beziehung in der Bezeichnung nach der Zahl der Stufen, vom Grundton als dem Fundament und Keim der ganzen Tonart ausgehend, ihren Ausdruck findet".*)

Darum wird der Sänger in der Notenschrift vor allem eine anschauliche und präzise Darstellung von tonartlich fassbaren Intervallen suchen, und Notenlesen heisst für ihn: die relative Bedeutung der Note erkennen.

Tatsächlich ist unsere Notenschrift auch von Hause aus eine Veranschaulichung der diatonischen Leiter. Um die Grösse der Intervalle richtig ablesen zu können, muss man wissen, wo die Halbtonstufen liegen. Darüber gaben ursprünglich die farbigen Linien Aufschluss. Sie hatten weniger den Zweck, die absolute Tonhöhe

*) Dr. J. Faisst, Zur Hebung des Gesangunterrichts Seite 73.

zu regeln, als die Lage der Halbtöne, die ja, ehe die musica ficta aufkam, stets bei f und c lagen. Auch ihr Wegfall änderte daran zunächst nichts Wesentliches. An ihre Stelle trat der jeder Stimme eigentümliche Schlüssel. Auch jetzt noch galt die Notierung weniger einer bestimmten Tonhöhe, als dass sie den Zweck hatte, dem Sänger anzuzeigen, an welcher Stelle der Melodie er den halben Ton zu singen hatte. Man kam mit zwei Notierungsweisen aus: derjenigen in natürlicher Lage ohne Vorzeichnung für die authentischen Töne (systema regulare) und derjenigen um eine Quint tiefer mit einem ♭ am Schlüssel (systema transpositum). Soweit man die Transpositionen in andere Tonarten überhaupt notierte, geschah es durch Aenderung des Schlüssels, durch die hohen und tiefen Chiavette.

Unsere Zeit hat die alten Schlüssel auf den Aussterbeetat gesetzt. Das ist begreiflich vom Standpunkt des Klavierspielers. Dem Tasteninstrument, auf dem jeder Ton seine feste Stelle hat, entspricht eine Notenschrift, in der derselbe Ton auch immer an derselben Stelle zu finden ist. Aber was für den Spieler eine Vereinfachung des Notenlesens ist, ist für den Sänger eine Komplizierung. Denn dieser hat ein ebenso grosses Interesse an der Unveränderlichkeit der relativen, wie jener an der Unveränderlichkeit der absoluten Bedeutung der Note. Dem Bedürfnis des Sängers entspräche ein Notensystem, in dem die Stufenverhältnisse unverändert gleichblieben, dagegen die Tonart nur durch Schlüsselwechsel kenntlich gemacht würde:



Dagegen hat der Einheitsschlüssel die unausweichliche Folge, dass der Grundton mit jeder neuen Tonart wieder an eine andere Stelle im Notensystem rückt. So sind für den Laiensänger die tonalen Verhältnisse undurchsichtig geworden. Durch den häufigen Wechsel der Grundtonstelle ist dem Sänger das Notenlesen genau ebenso erschwert, wie dem Spieler durch den so sehr gefürchteten Schlüsselwechsel.

In derselben Richtung hat das Aufkommen des Modulationswesens gewirkt. Die mangelhafte Behandlung der Modulation in den Schulgesangmethoden der Gegenwart hängt eng zusammen mit dem Zustand unserer Notenschrift. Die musikalische Logik verlangt, dass „leiterfremde Töne nicht auf dem Wege der Erhöhung oder Erniedrigung eines leitereigenen Tons den Schülern beigebracht, sondern als Töne einer anderen Tonart aufgefasst und nach der Stufe, welche sie in dieser einnehmen, in ihrem Verhältnis zu einer vorausgehenden Stufe ebenderselben Tonart getroffen werden".*) Aber die Anhaltspunkte, die unsere Notenschrift dem Laien bietet zur Erkenntnis des Tonartenwechsels, sind völlig ungenügend. Hier fehlt ihr sowohl die Anschaulichkeit als die Präzision. Der gebildete Musiker empfindet diesen Notstand nicht. Ihm genügt ein Blick auf Schlüssel, Vorzeichnung, Versetzungszeichen, Harmonisierung, um die tonale Struktur zu überschauen. Für die Masse des Volkes ist dieser Weg ungangbar. Die Volksschule ist ausserstande, dem Schüler das hierzu erforderliche Mass von Kenntnissen und Fertigkeiten zu sicherem und dauerndem Besitz zu eigen zu geben.

*) Dr. J. Faisst, a. a. O. S. 155.

Die Empfindung des Notstandes hat mancherlei Vorschläge zur Abhilfe gezeitigt. Der radikalste geht auf Ersetzung der Notenschrift durch eine andere, die tonalen Beziehungen in gemeinverständlicher Weise ausdrückende Tonschrift, wie es diejenigen der Zifferisten und Solfeggisten sind. Auch Karl Eitz hat sein Tonwort ursprünglich als Tonschrift an Stelle der zu schwer verständlichen Note gemeint. Aber die Vorteile dieser Tonschriften sind zu teuer erkauft mit dem Verzicht auf die Anschaulichkeit und den ökumenischen Charakter der Notenschrift, zu der denn jene Methodiker alle auch wieder zurückgekehrt sind. Kaum besser ist der Vorschlag, alle Noten für Volkssänger nur in den einfachsten Tonarten, etwa C und F, zu notieren — natürlich im G-Schlüssel. Damit wäre heute nicht einmal dem Sänger gedient, denn das Verfahren lässt bei Ausweichungen im Stich. Zudem wären diese Noten für den Spieler nicht zu gebrauchen, weil nicht in der Höhe notiert, in der gespielt werden soll. Das hiesse die Einheitlichkeit der Notenschrift durchbrechen.

Es muss ein Ausgleich zwischen den konkurrierenden Interessen des Sängers und des Spielers gesucht werden, wobei keiner von beiden verkürzt wird, und dieser Ausgleich kann m. E. nur darin bestehen, dass in der im übrigen unveränderten Notenschrift Grundtonstelle und Klanggeschlecht markiert werden. Dadurch wird die dem Laienauge sonst verborgene Tonalität transparent. Die Notenschrift, in ihrer jetzigen Gestalt eine „verkappte Buchstabenschrift“ (H. Riemann), wird zur verkappten Ziffernschrift. Die in die Augen fallende Grundtonstelle wird, wie es der Bedeutung der Tonika und der musi-

kalischen Logik entspricht, zur Achse des Systems. Von hier aus bestimmt der Sänger mühelos die Stufenbedeutung jeder Note. Auch der Tonartwechsel tritt plastisch heraus. Das Notenlesen im oben definierten Sinn wird zum Kinderspiel. Die eine Hauptursache des musikalischen Analphabetentums, die tonale Undurchsichtigkeit der Notenschrift, ist gehoben.

Der Vorschlag, den ich vor über zwei Jahrzehnten erstmals der Oeffentlichkeit vorgelegt habe, ist inzwischen aus dem Stadium der Utopie herausgetreten. Die technischen Schwierigkeiten sind überwunden: diese Notierungsweise ist nicht nur in Notenstich, sondern neuerdings auch in Notentypensatz herzustellen (bei G. Stürmer-Waiblingen). Sie hat den Beifall namhafter Autoritäten gefunden; ich nenne nur H. Riemann, Emil Kauffmann, Fritz Volbach, Georg Göhler. In Württemberg hat sie nicht bloss der Landeskirchen-Gesangverein für seine Veröffentlichungen akzeptiert, sie hat auch durch die neuen amtlichen Schulliederbücher in die evangelischen Volksschulen und durch das neue Notengesangbuch in die breitesten Schichten des Volkes Eingang gefunden — letzteres mir besonders wertvoll, weil darin die Anerkennung liegt, dass es sich hier nicht nur um ein methodisches Hilfsmittel, eine „Krücke" handelt, sondern um eine volkstümliche Tonschrift.

Dass es auch an Bedenken und Widerspruch nicht fehlen würde, war zu erwarten. Man ist in Fachkreisen gegen Aenderungen an der Notenschrift überaus misstrauisch. Aber man sollte nicht vergessen, dass ihre angebliche Unveränderlichkeit blosser Schein ist. Man vergleiche doch unsere heutigen Notendrucke mit solchen des 16.,

17., 18., selbst noch des 19. Jahrhunderts! Welch bedeutsame Wandlungen hat sie in dieser Zeit durchgemacht: die Einführung der Taktstriche, die ich als Parallele zur Einführung der Grundtonbezeichnung ansprechen möchte, die Aussergebrauchsetzung der alten Schlüssel, die dadurch verursachte Vermehrung der Hilfslinien, die einer verschleierten Aenderung der Linienzahl gleichkommt, vollends die zahllosen Phrasierungs- und sonstigen Vortragszeichen! Sodann gebietet die Gerechtigkeit, einen Unterschied zu machen zwischen grundstürzenden, den Faden der geschichtlichen Entwicklung abreissenden Aenderungsvorschlägen und solchen, die den Organismus der Notenschrift unangetastet lassen und sie nur im Sinne einer Anpassung an dringende Bedürfnisse, also organisch, weiterbilden, wie dies von der Grundtonbezeichnung behauptet werden darf. Endlich bitte ich im Auge zu behalten, dass es sich lediglich um eine volkstümliche Gesangtonschrift handelt. Ich denke nicht daran, sie dem Spieler oder dem musikalisch gebildeten Sänger aufzudrängen, aber dem singenden Volke, dem ohne sie die Notenschrift unverständlich bleiben muss, sollte man sie nicht vorenthalten und in Notenwerken, die nicht ausschliesslich für den Gebrauch der musikalisch Gebildeten bestimmt sind, sollte sie nicht fehlen. Schliesslich ist doch die Notenschrift um des Volkes willen da, nicht das Volk um der Notenschrift willen. Der Schuh hat sich nach dem Fuss zu richten, nicht umgekehrt. Man hat von „Belastung“ des Notenbildes gesprochen: warum redet man nicht auch von der Belastung des Flugzeuges durch Einbau des Motors? Man befürchtet „Mechanisierung“ des Singens. In Wahrheit liegt die Sache so: Die Grund-

tonbezeichnung nimmt (ganz wie z. B. die Taktstriche) dem Sänger durch Veranschaulichung der Tonartverhältnisse eine Denkarbeit ab, die er nicht oder nur mit unverhältnismässigem Aufwand von Zeit und Kraft zu leisten vermag. Dies als Mechanisierung verurteilen, hiesse über das Prinzip der Notenschrift selbst, Ersparung von Reflexion durch Anschauung, den Stab brechen und behaupten, eine Tonschrift sei um so geistvoller, je mehr sie der Anschaulichkeit entbehrt — eine Scholastik, die höchst seltsam anmutet in einer Zeit, die sonst auf allen Gebieten den Wert der Anschauung so sehr zu schätzen weiss. Der Wert der Grundtonbezeichnung besteht darin, dass dadurch die Anschaulichkeit der Notenschrift auf ein Gebiet ausgedehnt wird, wo sie bisher fehlt, auf die Darstellung der tonalen Verhältnisse.

Von denselben prinzipiellen Gesichtspunkten aus, die auf eine Ergänzung der Notenschrift hindrängen, ist nun aber auch eine veränderte Orientierung der Methode zu fordern. Schon der späte Zeitpunkt, in dem man die Schüler in die Notenschrift einzuführen pflegt, ist ein Zeichen davon, dass die Methode falsch orientiert ist. In ihrer einfachsten Gestalt ist die Notenschrift ein unübertreffliches Anschauungsmittel, somit nicht etwas, was selbst erst mühsam gelernt werden muss, sondern ein Hilfsmittel, um den Kindern die Intervallverhältnisse verständlich zu machen, kann also auch gar nicht früh genug in den Unterricht eingeführt werden. Bei der herkömmlichen Methode ist das freilich ausgeschlossen. Es ist ja üblich, die Belehrungen über das Notensystem gleich mit den 5 Linien und 4 Zwischenräumen und

mit Einprägung der Buchstabennamen und ihrer Stelle im Liniensystem — unter Voraussetzung des G-Schlüssels — zu beginnen, lauter Dinge, die doch nur über die absolute Bedeutung der Note, also über etwas für den Sänger Nebensächliches, Aufschluss geben. Damit stimmt die Behandlung der Tonarten, fortschreitend von der „leichtesten", C-dur, zu den „schwierigeren", vielfach sogar unter Verwendung des Klaviaturbildes. Das heisst doch wirklich die Methode instrumental orientieren. Niemals wird man so das Ziel erreichen, das der Unterricht sich stecken muss: freie und sichere Bewegung im ganzen Bereich der Tonarten und Schlüssel. Wohl aber ist es erreichbar, wenn man die Methode ausschliesslich vom Bedürfnis des Sängers orientiert und an der Notenschrift eben nur das behandelt, was zum Singen nach Noten notwendig ist. Das Ueberflüssige ist immer und überall der Feind des Notwendigen. Der Gesangunterricht ist ein Schulbeispiel dafür.

Auszuscheiden aus der unterrichtlichen Behandlung sind vor allem die Buchstabennamen. Sie sind für den Sänger nichtssagend, weil gegen die tonale Funktion der Note indifferent, zeitraubend, weil für jede Tonart nicht nur die Reihenfolge, sondern auch einzelne Buchstaben geändert werden müssen, schädlich, weil ihr Gebrauch in der Schule unvermeidlich die Beschränkung auf den Violinschlüssel nach sich zieht. Aus demselben Grunde sind die Eitzschen Tonworte zu verwerfen; sie sind ja lediglich ein Ersatz der Buchstabennamen und teilen ihre tonale Unbestimmtheit. Statt der Buchstaben sind Stufennamen zu gebrauchen. Es beruht auf gründlicher Verkennung des wahren Sachverhalts, wenn gewisse Me-

thodiker dies gleichsam unter ihrer Würde halten. Warum soll es vornehmer sein, die Töne nach ihrer absoluten Höhe zu bezeichnen als nach ihrer Beziehung zum Grundton? Will man die Buchstabennamen nicht ganz übergehen, dann sollte die Belehrung darüber jedenfalls an den Schluss des Lehrgangs gestellt und in vereinfachter Form gegeben werden.

Die Schlüssel sind im Gesangunterricht zu ignorieren. Lässt man die absolute Bedeutung der Note dahingestellt und gewöhnt die Schüler, sich lediglich an der Grundtonstelle zu orientieren, dann singen sie aus jedem Schlüssel gleich leicht. Es ist geradezu die Probe auf die Richtigkeit der Methode, dass sie den Schüler dahin bringt.

Ein zeitraubender Luxus sind auch die Belehrungen über die Transpositionstonarten. So notwendig sie für den Klavierspieler sind, so überflüssig für den Gesangschüler. Denn in dem, was ihr Wesen ausmacht, in der Anordnung der Ganz- und Halbtöne, sind sie alle einander völlig gleich. Die Vorzeichnung hat für den Sänger nur die Bedeutung eines (freilich ungenügenden) Hilfsmittels zum Auffinden des Grundtons. Durch die augenfällige Markierung des Grundtons verliert sie vollends ihre Bedeutung. Damit fällt auch jeder Grund weg zur Beschränkung auf wenige Tonarten. Man sagt wohl, es müsse den Sänger verwirren, wenn der Grundton im Liniensystem hin- und herrücke. Das ist nur solange richtig, als die Grundtonstelle nicht in die Augen fällt und — man die Notenschrift mit den Augen des Spielers ansieht. Für ihn ist die absolute Bedeutung der Noten das Gegebene, Unveränderliche, die relative das Abgeleitete, Veränderliche. Für den Sänger ist es genau umgekehrt: die

plastisch hervortretende Grundtonstelle ist ihm der ruhende Pol, an dem er sich orientiert. Es leuchtet ein, dass es für die Abschätzung des Abstandes einer Note von ihr ganz gleichgültig ist, wie viele Linien sich sonst noch darüber oder darunter befinden. Die Bedeutung der Linien bestimmt sich einzig nach ihrer Nachbarschaft zur Grundtonstelle, wie einst im Mittelalter nach ihrer Nachbarschaft zu den farbigen Linien (Guido, regulae rhythmicae: „Est affinitas colorum reliquis — sc. lineis — indicio").

Ich schliesse meine kurze Skizze mit einer Zusammenfassung der hauptsächlichsten Vorteile dieser Methode.

Durch Einführung der Grundtonbezeichnung wird die Notenschrift zu einer ebenso präzisen wie anschaulichen Darstellung der tonalen Verhältnisse. Alle Vorteile der Ziffern- und der Tonic-Sol-Fa-Schrift werden dadurch für die Notenschrift gewonnen. Dem Sänger wird eine seine Kraft übersteigende Reflexionsarbeit erspart und seine Aufmerksamkeit auf das für ihn Wesentliche konzentriert.

Der Unterricht wird vereinfacht und entlastet und doch zugleich eine ungehemmte und sichere Bewegung in allen Tonarten und Schlüsseln erzielt. Zugleich wird durch Zurückdrängung der überflüssigen theoretischen Belehrungen Zeit gewonnen für die Pflege der rhythmischen, Treff- und Stimmbildungsübungen.

Die Methode kommt der Art, wie der Laie instinktiv die Noten gebraucht, entgegen und macht aus Hieroglyphen, die sie heute für die Masse des Volkes sind, wieder das, was sie von An-

fang an waren und was das Volk braucht: ein volkstümliches Anschauungsmittel.

* *
*

Die Diskussion über den Vortrag Beutter wies verschiedene Meinungen auf. E. Ergo-Antwerpen erklärte unsere heutige Notenschrift für fast vollkommen, kleine, noch bestehende Mängel würden sich leicht beheben lassen. Eine besondere Notenschrift für Sänger sei nicht notwendig, wichtig dagegen eine Einteilung der Noten in Gruppen von auffälliger Uebersichtlichkeit. Neue Zeichen für die Phrasierung wären einzuführen. Eine Aussprache in den Musikpädagogischen Blättern zugunsten der gegenwärtigen Notenschrift hofft der Redner durchführen zu können. Musikdirektor Kempff-Potsdam findet die Methode Beutters sehr gut. Männergesangvereine treffen zumeist nicht nach Noten. Es dürfte sich empfehlen, die Grundtöne durch farbige Noten zu bezeichnen. Die Lehrer sollten Versuche mit der Methode machen und dann erst urteilen.



Die soziale Lage der Musiklehrenden.

Von

Hans Schaub.

Hochverehrte Anwesende!

Wer — nach dem Sturm der Entrüstung, welchen die Ausführungen meines Vortrags auf dem V. Deutschen Musikpädagogischen Kongress allenthalben hervorriefen, — zu der Hoffnung neigte: die von uns gegeisselten, geradezu schauderhaften Zustände im deutschen Musikleben wären nun an der Wurzel getroffen, der wird im Laufe der verflossenen zwei Jahre reichlich Gelegenheit gefunden haben, von dieser Hoffnung wieder abzukommen. Die damals gerügten Missstände, mit denen sich in der Folge die gesamte deutsche Presse vom „Berliner Tageblatt" und der „Frankfurter Zeitung" an bis zur „Jugend" und dem „Ulk" beschäftigte, blühen und wuchern auch heute noch gerade so, wie vor zwei Jahren. Ja, sie sind noch schlimmer geworden, da ihre Ausbreitung Hand in Hand geht mit der stetig zunehmenden Verflachung und Verrohung des musikalischen Geschmacks, insbesondere

durch die herrschende Operettenseuche, welche gegenwärtig, namentlich in den Grossstädten, grassiert.

Bis in die Familien und Kreise des guten Mittelstandes hinein huldigt man heute der sogenannten „leichten Muse“, dem Operetten- und Kino-Besuch, der Lektüre, lediglich für den Tag geschriebener Unterhaltungsliteratur.

Das tief Unsolide unseres heutigen Kunstbetriebs macht sich in der Musik und insbesondere im Musiklehrberuf ganz besonders bemerkbar. Nie zuvor hat meines Erachtens unser Stand solchen Gefahren zu begegnen gehabt, wie in den gegenwärtigen Tagen. Man drückt und beeinträchtigt ihn geradezu von allen Seiten, neuerdings sogar durch die Gesetzgebung.

Ja, —: aufmerksam ist man auf uns und unsere Bestrebungen geworden; die Presse nimmt sich heute unserer an und auch an Ministertüren pochen wir nicht mehr vergebens. Was will dies aber alles sagen, wenn die breite Masse auch der gebildeteren Stände den Musikunterricht für ein notwendiges Uebel, zum mindesten aber für eine minder wichtige Angelegenheit der Erziehung ansieht. Wenn im Gefolge der immermehr zunehmenden Geschmacksverderbnis neben der hohen Kunst auch der ernste Musikpädagoge im Kurs sinkt?

Der Musiklehrer insbesondere, der es verschmäht, die Geschäftsgepflogenheiten anderer, an sich durchaus ehrenwerter Erwerbsstände auf seinen Beruf zu übertragen, der es für nicht anständig erachtet, wenn jemand über Gebühr die Reklametrommel rührt, Prospekte drucken und versenden lässt, die Dinge aufweisen und versprechen, die in solcher Verbindung einfach unmöglich sind

und das Ganze als unlauteren Wettbewerb kennzeichnen. Auch Konservatorien von manchmal durchaus nicht schlechtem Ruf leisten sich bezüglich der Reklame mehr als ihre Leiter verantworten können.

Resümieren wir kurz: Unser Referat auf dem V. Deutschen Musikpädagogischen Kongress hat wohl in hohem Grad die Oeffentlichkeit auf die im Musiklehrerstand herrschenden Missstände aufmerksam gemacht, dabei ist es aber auch geblieben, denn irgendwelche tiefergreifende Mitarbeit der Behörden wie des Publikums haben wir leider nicht gefunden.

Dass die von uns gerügten Zustände unvermindert blühen, dafür nur kurz einige weitere Proben aus meinem reichen Schatz an solchen, die Verhältnisse grell beleuchtenden Dokumenten: In der „Saarbrücker Zeitung“ fand ich folgendes Inserat:

!! Noch nie dagewesen !!
Klavierstd. 0,50 M. Konservat. geb. Lehrer **S. Stramm,** Kapellm., Gutenbergstr. 39, I.

Die Beethovenstadt Bonn wird durch ihre Presse sowohl in Inseraten als auch in, wohl mit letzteren zusammenhängenden „Eingesandt-Artikeln“ auf folgendes aufmerksam gemacht:

Gesetzlich geschützt.

Klavierspieler ohne Noten

Direktor P. A. Fay's Spezial-Methode für Erwachsene.

Nach **8—10 Lehrstunden** ist jeder imstande, die schönsten Lieder, Tänze, Märsche, Opern, Salon- und Fantasiestücke usw. effektvoll zu spielen.

Vorkenntnisse sind nicht erforderlich.

Für sicheren Erfolg wird garantiert. **Prima Referenzen**, Unterricht täglich bis 10 Uhr abends, Sonntags 10—2 Uhr.

Musikschule Bonn, Hohenzollernstr. 28.

Vorführung der Methode kostenlos.

Berlin möge mit folgender Anzeige paradieren:

Klavierschule,

Violinschule, sowie überhaupt Unterricht für alle Instrumente, als Mandoline, Cello, Gesang, Gitarre, Harmonium, Trompete etc., auch für Erwachsene sicher fördernd zu 3,— M. pro Monat an

im **Mozart-Konservatorium.**

Klavierüben frei!

Grenadierstr. 18. Allensteiner Str. 5. Koppenstr. 56.

Höchste Schülerzahl. Beste Lehrkräfte.

Prospekt frei.

Das „Münchener Musik-Privat-Institut, Inhaber: H. Greulich, Unterrichtsinstitut für Klavier, Violine und selbstverständlich sämtliche Zweige der Tonkunst, bietet für 52 M. pro Jahr einmal wöchentlich praktischen und theoretischen Violinunterricht an. Das Instrument samt Kasten und Bogen wird seitens des Instituts gratis verabfolgt. Ist ein Schüler schwer von Begriff, so schadet das durchaus nichts, denn das „vom Königl. Sächsischen Ministerium genehmigte Musiklehrinstitut Leipzig und Plauen mit der Zentrale in München bietet folgenden Verpflichtungsschein:

Verpflichtungsschein!

Unterzeichneter verpflichtet sich, jedes Kind, welches schlecht begreift, solange nach dem Vertragsjahr unentgeltlich weiter zu unterrichten, bis

es im 1. Notenheft nach Noten richtig spielt und die Eltern zufriedengestellt sind.

Dies bescheinigt

H. Greulich.

Interessant ist es, den Zusammenhang zu studieren, welcher zwischen Instituten wie dem Greulichschen und der Verbreitung der Schundliteratur besteht. Man höre folgende Vortrags-Ordnung eines Konzertes dieser Anstalt:

Programm.

1. Teil. Zither und Violine.

1. Parade-Marsch von Möllendorf (Lehrervortrag).
2. Kirta-Tanzln von B. Fritz (Schülervortrag).
3. Für die Kleinen, Gavotte von Rixner (Schülervortrag).
4. Mein Schnackerl, Mazurka von B. Fritz (Schülervortrag).
5. 2 Sätze von der Kinder-Sinfonie von J. Haydn (Schülervortrag).
6. Immer flott, Galopp von Fritz (Schülervortrag).
7. Made in Germany, Zither-Solo (Schüler Becker).

2. Teil. Klavier und Violine.

Ansprache.

8. Phantasie aus „Der fliegende Holländer“ von Rich. Wagner.
9. Die Uhr, Lied für Bariton, von Löwe, gesungen von Herrn Lehrer Voigt.
10. Novellette von Tschaikowsky.
11. Intermezzo von Schubert.

3. Teil. Zither.

12. Phantasie aus „Troubadour“, H. Schmidbauer.
13. Zwei Lieder im Volkston, H. Schmidbauer.
14. Lieb mich und die Welt ist mein, für Zither und Violine, Lehrer Schmidbauer und Schulze.

15. Im fernen Süden, Konzertphantasie, von H. Schmidbauer. .
16. Am Limmatstrand, Walzer von Smetak.

Lehrervortrag.

Bitte während der Vorträge um grösste Ruhe.
Aenderungen im Programm vorbehalten.

Weitere derartige Anpreisungen hier bekanntzugeben, kann ich mir wohl ersparen. Ein Blick in die Unterrichtsanzeigen einer einzigen Sonntagsnummer des Berliner Lokal-Anzeiger zeigt uns mit äusserster Deutlichkeit und Klarheit, woran wir sind. Da herrscht ein förmlicher Wettkampf im Unterbieten und wird immer wieder der Trik mit der gratis zur Verfügung stehenden Violine ins Feld geführt. Derweilen treiben es die sich an ein besseres Publikum wendenden Konservatorien häufig genug in ihrer Art nicht besser. Haben Sie, verehrte Anwesende, schon einmal eine Anstalt gesehen, welche sich nicht ein, häufig auf sehr phantastischen Vorstellungen aufgebautes Seminar eingerichtet, Musiklehrer- und Lehrerinnen-Examen abgehalten und den Leidtragenden Diplome ausgefertigt hätte, trotzdem jeder eben nur lehrte, was ihm nützlich und nötig schien? Der Trieb zu verdienen, vor allen Dingen zu verdienen ist heute derartig vorherrschend, dass auch das idealste Mäntelchen die wahre Absicht nicht mehr verbirgt. Wir nähern uns — wenn nicht bald die Regierungen auf unsere, des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes Ratschläge und Wünsche eingehen — einer Periode der Auflösung. Das ist meine feste Ueberzeugung.

Die Zeitströmung: alle Initiative, alle, auch die geistige Produktion der Gesamtheit in die Verwal-

tung Einzelner und Weniger zu bringen, greift zusehends auf unseren Stand über. Der Musiklehrer, welcher von seinem Unterricht auskömmlich, wenn auch bescheiden, existierte, wird immer seltener. Das neue Versicherungsgesetz für Angestellte, auf das wir im Verlauf des Vortrags noch eingehender zu sprechen kommen werden, scheint leider diesen Prozess noch zu beschleunigen. Der unabhängige, seinen Unterricht mit Recht über den Massenbetrieb der Konservatorien stellende Privatlehrer verschwindet, um dem Angestellten dieser Institute Platz zu machen. Die Honorare und Verträge der Angestellten der Privatkonservatorien sind jedenfalls nicht derart, dass wir ihr Ueberhandnehmen auf Kosten des Privatlehrers anders als mit gemischten Gefühlen begrüssen könnten. Meine Untersuchungen nach dieser Richtung sind leider von Erfolg nicht begleitet gewesen. Mit Ausnahmen einiger, ein berechtigtes Renommée geniessender Anstalten, ist mir auf meine Fragen nach Verträgen, Honoraren usw. von seiten der Direktionen überhaupt nicht geantwortet worden. Dieser Umstand, wie die übergrosse Aengstlichkeit der angestellten und um ihr Brot besorgten Lehrer, liess mich in der Ansicht fester werden, dass die Verhältnisse der deutschen Konservatorienlehrer immer noch so unbefriedigend sind wie vor 8—10 Jahren, und das Durchschnittseinkommen eines solchen Angestellten, der natürlich noch perfekter Kammermusikspieler sein muss, zwischen 100 und 160 M. monatlich, wohlgemerkt bei etwa 24 Wochenstunden, schwankt; Ziffern, deren Bedauerlichkeit uns erst dann recht zum Bewusstsein kommt, wenn wir überlegen, dass man einen halbwegs intelligenten Maurer für diese Bezahlung vergebens suchen würde.

Die Verträge der Anstalten entsprechen nur zu häufig dieser Bezahlung. Ja, ich habe Verträge unter den Händen gehabt, wo durch Aufnahme der sogenannten „Konkurrenzklausel“ dem betreffenden Angestellten der Aufenthalt in der Stadt wie auch ihrer nächsten Umgebung in dem Moment unmöglich gemacht war, wo es dem Direktor beliebte, dem Mann den Laufpass zu geben, was in diesem besonderen Fall innerhalb sechs Jahren achtmal geschah. Sein Recht auf eine ständige, ungefährdete Existenz gibt der Lehrer natürlich ein für allemal dahin, wenn er derartige — ich betone ausdrücklich — nach dem in unserem Stand gottlob noch herrschenden Ansichten: tief unsittliche Verträge unterschreibt.

Das Uebergreifen eines solchen Spekulantengeistes auf unseren Beruf ist eine Schmach. Niemand verdenkt es dem Unternehmer, wenn er berechtigte Interessen wahrt, was wir aber verabscheuen, ist, dass man solche Gepflogenheiten, die in anderen Berufen vielleicht weniger bedenklich sind, auf den in seinem Wirkungsfeld schon durch die Natur seines Berufes sehr begrenzten Musiklehrer skrupellos anwendet. Nur hierdurch ist auch seine Zurückdrängung erklärbar. Er hat geschlafen oder, noch schlimmer, mit wachen Sinnen tatenlos zugesehen, wie ihm eine Existenzmöglichkeit nach der anderen verloren ging. Statt sich zusammenzuraffen, sich einzuordnen in den Musikpädagogischen Verband, als die Organisation des kenntnisreichen und standesbewussten deutschen Musiklehrertums, hat man geträumt, versäumt und die Klügeren, Geschäftstüchtigeren gross werden lassen, um sich ihnen zuguterletzt auf Gnade und Ungnade zu überlassen. Angesichts einer so be-

triebsamen Organisation wie des Musikpädagogischen Verbandes, sollte nicht ein Einziger es mit seinem Gewissen vereinbaren dürfen, aussen zu stehen, teilnahmslos andere für sich arbeiten zu lassen! Meine Verehrten, sagen Sie, was Sie wollen: — man erkennt bei uns, d. h. im Musiklehrstand — auch heute noch nicht den tiefen Ernst, die zwingende Notwendigkeit unserer Organisation. Nehmen Sie deshalb die Mahnung mit in Ihren Wirkungskreis: die Säumigen aufzurütteln, sie der Standesorganisation zuzuführen und aus ihnen, die möglicherweise ausgezeichnete Künstler sind, auch moderne, zielbewusste Menschen zu machen. Menschen, die sich wehren, die kämpfen können für ihr Recht und ihren Stand.

Ich versprach Ihnen in den Leitsätzen zu meinem Vortrag näher einzugehen auf die Verhältnisse in den „Musikhäusern".

Ein Kaufmann von Findigkeit und einigen musikalischen Kenntnissen tritt in Verbindung mit einem Instrumenten-, d. h. in der Mehrzahl: einem Violinenhändler. Er erbietet sich, Instrumente von einem durchschnittlichen Wert von 6—10 Mark, inklusive Bogen und Kasten an den Mann zu bringen, schliesst einen diesbezüglichen Vertrag und gewinnt nunmehr auf Grund von Abmachungen, welche für ihn sehr vorteilhaft und dehnbar sind, in Not oder misslichen Verhältnissen befindliche Musiker, denen, auf Grund von diesmal sehr scharf und präzise gefassten Paragraphen, die Aufgabe zufällt, etwa eintretenden Schülern, gewöhnlich zu 5—6 in einer Stunde, die edle Kunst des Violinspiels beizubringen.

Nunmehr geht es auf den Schülerfang: Folgendes Inserat erscheint:

Musikhaus

sucht **gewandt., repräsent. Vertreter** zum Besuche v. Privat. zwecks Aufnahme v. Schülern gegen Fixum von 150 bis 180 Mark monatl. Off. nur von Bewerbern mit prima Refer., welche beigelegt werden müssen, u. „S. P. 8382“ Exped. d. Bl.

Da jede mittlere und namentlich grössere Stadt stets eine Menge von stellenlosen Kaufleuten beherbergt, sind die gesuchten Vertreter bald gefunden. Man bewirbt sich und erhält ein Schreiben, wie sich hier eines unter meinem Material befindet und dessen hervorstechendste Mitteilung dahin geht, dass pro Tag sechs Schüler aufzunehmen sind, anderenfalls das Fixum von einem zum anderen Tag in das grosse Nichts versinkt.

Der Herr „Musikreisende“ begibt sich also auf die Schülerjagd. Wie hierbei verfahren wird, zeigte mir ein Fall in Charlottenburg erschreckend deutlich. Der Betreffende grast Strasse für Strasse, Haus für Haus ab, erfährt von den Portiersleuten gegen allerlei Versprechungen, wer im Hause für seine Zwecke gegebenenfalls in Betracht käme. Die Genannten werden alsdann aufgesucht und nach den üblichen, märchenhaft verlockenden Schilderungen werden ihnen Verträge aufgenötigt, wie sich einige unter meinem Material befinden. Das eine der „Institute“ von Otto Petzel gewährt für 53 Mark 50 Pfennig eine Violine und acht Monate lang freien Unterricht, seine Zentrale in Charlottenburg nimmt für die gleiche Leistung 60 M. Selbstverständlich sind es — nach Ansicht des Vertrags — „erstklassige Lehrkräfte“, welche den Unterricht erteilen. Ja, besagtes Musikwarenhaus nennt sich stolz „Konservatorium der Musik“.

Meine verehrten Damen und Herren! Mit all diesen Dingen sich tagaus, tagein zu beschäftigen, ist keine leichte Aufgabe. Und wie wenig erspriesslich ist oft diese Arbeit. Werden Sie es mir glauben, wenn ich mitteile, dass der Inhaber eines nach meinem Vortrag auf dem V. Deutschen Musikpädagogischen Kongress „schwerer Missstände halber" geschlossenen „Konservatoriums" heute als Vorstandsmitglied eines „Vereins von Musiklehrern und Lehrerinnen" fungiert? Dass dieser Verein seit Jahresfrist folgende Werbeschrift versendet:

Verein Deutscher Musiklehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die Zugehörigkeit zu einem Berufsverein ist für jede Person von grösstem Nutzen. Jeder Beruf hat seinen Verein — darum Musiklehrer und -lehrerinnen, schliesst euch diesem Vereine an. Eintrittsgeld 1 M., Vierteljahrsbeitrag 2 M.

Vorteile der Mitgliedschaft.

Jedes Mitglied erhält:

1. **Gratislieferung** der monatlich zweimal erscheinenden „Deutschen Musiklehrer-Zeitung".
2. **Eine Sterbeunterstützung bis zu 100 M.**
3. **Unterstützung bei Krankheits- und Unglücksfällen.**
4. In Aussicht genommen: die **Gewährung von Darlehen.**
5. **Beteiligung am Stellen- und Schülernachweis.**
6. **Benutzungsrecht der Vereinsbibliothek.**
7. **Benutzungsrecht der Rechtshilfe bzw. Auskunftsstelle.**
8. Beteiligungsrecht an Veranstaltungen und Versammlungen.
9. **Günstige Gelegenheit zur Weiterbildung.**

10. Das Recht, sich Mitglied des „Deutschen Musiklehrer-Vereins" zu nennen.
11. Teilnahme **an allen Wohlfahrtseinrichtungen** des Vereins. (Welche existieren denn?)
12. Das Recht, bei Abwesenheit von der Versammlung auch schriftlich abstimmen zu dürfen.

Die Errichtung von Lokalvereinen wird an allen Orten angestrebt. Aufnahme- bezw. Anmeldeformulare sowie die Statuten des Vereins sind gratis und franko von der unterzeichneten Geschäftsstelle erhältlich.

Die Geschäftsstelle des
Deutschen Musiklehrer- und Lehrerinnen-
Vereins zu Berlin.
Waldemarstrasse 66.

Dieser Verein hat auch ein eigenes Vereins-Organ, welches bereits im zweiten Jahrgang erscheint. Auch ein Musiklehrer- und Lehrerinnen-Seminar wird im Herbst ins Leben gerufen werden. Charakteristisch für die ganze Sache ist die Anpreisung „moderner Stücke" im redaktionellen Teil der No. 12 des Jahrgangs 1912. Als solche werden empfohlen: „Wo steht denn das geschrieben?" von Leo Fall, „Anna, was ist denn mit Dir?" von dem gleichen Verfasser, „Vom Sonnabend zum Sonntag ist's schön", Lied von Alfredy und „Das ist der Herr von Stieglitz", aus der Operette „Parkettsitz 10" von Götze.

Ein bedauerliches Zeichen der Zeit ist auch das ständige Anpreisen von **Gratisunterricht,** welcher namentlich jungen Sangeslustigen in geradezu aufdringlicher Weise angeboten wird. Nehmen Sie eine Sonn-

tagsnummer der gelesensten Berliner Zeitungen zur Hand und studieren Sie den Anzeigenteil nach dieser Richtung hin; Sie werden ihr blaues Wunder erleben! Wie es mit diesem Gratisunterricht in Wahrheit aussieht, wissen wir Eingeweihten nur zu gut.

Meistens läuft die Sache alsbald darauf hinaus, dass das junge Menschenkind, welches seine nährende, wenn auch bescheidene Stellung als Kommis oder Ladenfräulein den künftigen Lorbeeren und Caruso-Honoraren zuliebe aufgab, von seinem problematischen Lehrmeister oder seiner gütigen Wohltäterin einen Vertrag unterbreitet bekommt, den es, wenn es weiterstudieren will, unterschreiben muss. Dies hat dann zur Folge, dass nach beendetem Studium der oder die Aermste nicht nur mit Schulden beladen in das erste, meist sehr fragwürdige Engagement tritt, sondern verhindert auch jegliche Initiative, wenn die künftigen Carusos und Adelina Pattis etwa vor der Zeit merken sollten, dass sie wesentlich vernünftiger daran getan hätten, den einstens so gering geschätzten und doch so viel reelleren Beruf nicht einfach über Bord zu werfen. Dem gesangskundigen Menschenfreund dagegen eröffnet das auf seine Inserate herbeiströmende Publikum — wenn er Glück hat — eine ganz nette Perspektive auf Altersversorgung. Mit Gratismitwirkungs-Angeboten in Konzerten verhält es sich ähnlich; die Geschäftsleute, welche zu solchen Mitteln greifen, sind in den meisten Fällen nicht die Personen, mit denen in Verbindung zu treten für einen jungen Künstler, eine junge Künstlerin angemessen und von Vorteil ist. Die Volontär-Wirtschaft ist in jedem Stand von Nachteil; sie beraubt den, welcher sich ihrer, zwecks grösseren geschäftlichen Nutzens, bedient, seiner Autorität und

nimmt dem, welcher ihr, aus meistens sehr falschen Voraussetzungen, dienstbar ist, seinen vollen Wert. „Jeder Arbeit werde ihr Preis"; an diesem Grundsatz festzuhalten, muss für jeden standesbewussten Tonkünstler unbedingt Ehrensache sein.

Ein Konservatorium, welches die Künstler dafür, dass sie in seinen Konzerten auftreten dürfen, auch noch bezahlen lässt, fand ich in der Anstalt eines Quartetts von Brüdern in Frankfurt a. M., deren Leistungen als Kammermusikspieler diese Herren als gute Künstler ohne weiteres stempeln.

Gerade deshalb fand ich es unwürdig und tadelnswert, dass sich die Betreffenden Geschäftsgepflogenheiten zu eigen machen, die mit dem Renommee einer guten Anstalt nach meinen Ehrbegriffen nicht mehr vereinbar sind.

Aus diesem letzten Falle sehen Sie, meine verehrten Damen und Herren, wie weit die Zustände, die wir bekämpfen, bereits um sich gegriffen haben, wie sehr unser Kunstleben vom Geschäftsgeist angefressen und zerstört ist. Noch einige Schritte weiter und der Amerikanismus beherrscht das Feld, das heute schon — wenigstens in Berlin — mit einer Börse verzweifelte Aehnlichkeit hat. Unser Konzertbetrieb ist völlig auf das Geschäftliche zugeschnitten, soll es der Unterricht auch noch werden? Ich glaube, unser Beruf hörte auf, ein besonderer und achtenswerter zu sein in dem Moment, wo wir, die Standesvertretung der deutschen Musiklehrer bereit wären, derartige Zustände auch nur zu dulden. Die Musikerfrage ist nicht nur eine Bildungs-, nein, sie ist vor allem eine Ansehensfrage. In den trübsten Zeiten hat uns das Bewusstsein aufrechterhalten, dass unser Beruf, möge er auch ein solcher der Sorgen und Kämpfe

sein, uns berechtigt, gesellschaftlich mit jedem anderen der höheren Stände, als mit einem gleichartigen und nicht weniger wichtigen zu rangieren.

Ob dies so bleiben wird und bleiben kann, wenn uns das neue Versicherungsgesetz zu Angestellten und „Arbeitnehmern" unserer Schüler erniedrigt? Wenn je ein Gesetz vom grünen Tisch aus gemacht worden ist, dann war es dieses. Noch immer ist der Mann des römischen Rechts der Vormund des deutschen Volkes; Juristenweisheit hat auch hier, in völliger Unkenntnis unserer Verhältnisse und Sorgen, ein Gebräu zustande gebracht, an dem wir noch so manchesmal zu würgen haben werden. Brief auf Brief, Notschrei auf Notschrei ist seit Beginn des Jahres zu mir gedrungen. Die Musiklehrer fühlen sich — und mit Recht — degradiert durch diese Gesetzesbestimmungen.

Unser Stand steht tatsächlich, wenn es uns nicht gelingt, diese bureaukratischen und weltfremden Bestimmungen in die Bahnen des gesunden Menschenverstandes zu leiten, vor seinem Ruin. Die Petition unseres Verbandes, welche Ihnen wohl bekannt sein dürfte, hat die uns bedrohende Gefahr in anschaulichen Worten geschildert, und, wie ich mit Freude konstatiere, auch schon Nutzen getragen.

Wir begegnen bei diesem Gesetz wieder einmal dem unseligen Grundsatz, einen ganzen Stand einfach den Interessen der Allgemeinheit aufzuopfern. Die Musiklehrer sind für die Verfasser dieses schikanösen Gesetzes eben kein in Betracht kommender Faktor gewesen, man hat seine Vertreter nicht gehört, sondern einfach dekretiert: „Nun sehet zu, was aus Euch wird!" Geradezu ungeheuerlich ist es, dass die zahlreichen unterrichterteilenden

Schullehrer und sonstige Privatpersonen, welche, um einen Nebenverdienst zu erlangen, dem Privatmusiklehrer Konkurrenz machen, versicherungsfrei bleiben. Damit wird direkt eine Prämie auf den Dilettantismus, die Pfuscherei und den Brotraub gesetzt.

Man macht auf diese Weise diejenigen Standesangehörigen, welche sich gerade noch schlecht und recht durchschlagen konnten, direkt tot. Diese Musiklehrer mit einem Einkommen unter 2000 M. haben obendrein das Vergnügen einer doppelten Versicherung.

Das es einen Stand gibt, den man auf diese Weise einfach vernichtet, das haben die Herren am grünen Tisch höchstwahrscheinlich gar nicht geahnt. Für die Angestellten anderer Berufe mag dieses Gesetz nach vielen Häutungen und Verbesserungen sicher einmal zum Segen werden; für uns ist es in solcher Gestalt ein Fluch! Die Gewerkschaften, die Städteverwaltungen und neuerdings auch Bühnen, wie das „Deutsche Opernhaus" und verwandte Unternehmen, zahlen für ihre Angestellten nicht nur das Pflichtteil, sondern den ganzen Versicherungsbeitrag, weil hier so viel Einsicht, so viel sozialer Geist vorhanden ist, um einzusehen, dass nur so das Gesetz wirklich zur Wohltat wird. Glauben Sie, dass in den Kreisen, zu deren „Arbeitnehmern" wir nun behördlich abgestempelt werden, sich etwas anderes regen wird als der Aerger über die neue Last: für den Musiklehrer der Kinder nun auch noch Versicherungsgebühr zahlen zu müssen. Dass unser Ansehen in diesen, mit uns gesellschaftlich durchaus gleichstehenden Kreisen nicht einen Stoss erhält, wie er blamabler und verhängnisvoller gar nicht zu denken ist. Die Zukunft wird es Sie lehren, wenn es uns nicht gelingt, dieses, über den

Kopf der Künstler zusammengekleisterte Gesetz unseren Bedürfnissen, unserer Lage gemäss zu modifizieren und eine Anwendung auf uns zu erreichen, die uns nicht dem Untergang entgegenbringt. Die ungeheure Schreiberei, welche das Gesetz der Behörde veranlassen wird, dürfte wohl von selbst zu einer Beschäftigung mit den besonderen Verhältnissen unseres Standes führen. Bekanntlich ist schon vor Monaten der grösste Teil der Musiklehrerinnen und -lehrer von Berlin aus um Mitteilung des Arbeitgeber-, d. h. Schülerverzeichnisses aufgefordert worden. Heute stimmt die Liste natürlich in vielen Fällen schon gar nicht mehr, denn wer im vorigen November bei Herrn X oder Frl. Y Unterricht nahm, nimmt vielleicht schon längst keinen Unterricht mehr. Wie wird es mit abgesagten Stunden? Mit Eltern, von denen das Honorar nur mit Hängen und Würgen zu erhalten ist? Das kommt in den besten Familien vor. Der einzige unseres Standes würdige Ausweg, nach dessen Ergreifung auch wir dieses Gesetz als eine Segnung begrüssen wollen, wäre: einfach 8% des steuerpflichtigen Einkommens zu verlangen. Nach letzterem werden wir uns ja sowieso zu richten haben, wenn wir in einem Monat, in dem kein Unterricht erteilt wird, einen freiwilligen Beitrag leisten, um das Versicherungsjahr, das aus mindestens 8 Prämienmonaten bestehen muss, voll zu machen. Hier ist also der Weg gegeben, um aus einer Geisel unseres Berufs eine Wohltat werden zu lassen; nach dieser Richtung hätten sich also auch unsere Eingaben und Petitionen zu bewegen.

Die Ausblicke, welche sich uns heute eröffnen, sind im übrigen bessere als wie vor zwei Jahren. Die rastlose Arbeit des Verbandes hat

ihre Früchte getragen, das ist gar nicht zu verkennen. Am 7. März hat die Budgetkommission des Preussischen Abgeordnetenhauses angeregt, der Staat solle an die Lehrkräfte, die auf musikalischem Gebiete tätig sind, höhere Anforderungen stellen. Es wurde auf die vielfach ungenügende Qualifikation von Lehrern und Musikschulen hingewiesen, eine Prüfung der Lehrkräfte und eine staatliche Aufsicht der Konservatorien für erforderlich erachtet. Seitens der Regierung wurde darauf hingewiesen, dass man diese Missstände längst erkannt und bei der Reichsregierung deshalb beantragt habe, zur Gewerbeordnung eine Novelle bezüglich der Musikschulen beim Reichstage einzubringen."

Es wurde bei dieser Gelegenheit ausdrücklich auf die Bestrebungen des Verbandes als durchaus unterstützungswert hingewiesen. Auch das kommende Reichstheatergesetz wird die Musiklehrer berücksichtigen.

Bezüglich der Neugründungen von Konservatorien niederen Genres kommt uns der § 33a des amtlichen Entwurfs, den sich alle Interessenten zu eigen gemacht haben, sehr zu statten. Es heisst da:

„Die Erlaubnis ist zu versagen, wenn gegen den Nachsuchenden Tatsachen vorliegen, welche die Annahme rechtfertigen, dass die beabsichtigten Veranstaltungen den Gesetzen oder guten Sitten zuwiderlaufen werden, oder dass der Nachsuchende die erforderliche Zuverlässigkeit für den Gewerbebetrieb insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt."

Dieser Passus findet, wie § 35 ausdrücklich sagt, Anwendung auf Erteilung von Musikunterricht. Von den Wirkungen der in Aussicht genommenen Anzeigepflicht verspreche ich mir nun, offen ge-

sagt, nichts. Wer soll nämlich über die Qualifikation eines Konservatoriumsdirektors, eines Musiklehrers urteilen? Doch wohl nur der Fachmann. So sollte man annehmen! Das Kultusministerium denkt jedoch anders, denn auf eine Petition unseres Verbandes, dahingehend, mit Rücksicht auf die unglaublichen Uebelstände, die sich auf dem ganzen Gebiete breitmachen, „die Aufsicht aller Musikschulen nicht durch Kreisschulinspektoren, sondern durch Fachleute besorgen zu lassen", traf folgende kurze und bündige Antwort ein: „Ich bin nicht in der Lage, dem Antrage auf Einführung einer Beaufsichtigung der Musikschulen durch musikalisch gebildete Fachleute weitere Folge zu geben."

Wie hoch die Behörden im übrigen ihre Ansprüche stellen, geht zur Genüge daraus hervor, dass auf Grund eines Zeugnisses eines xbeliebigen „Direktors", dass der die Konzession zur Errichtung eines Konservatoriums Nachsuchende einer Kuhlauschen Sonatine „mit Verständnis" gegenüberstehe und bei der Schlussprüfung einen Satz aus einer Kuhlauschen Sonatine zur Zufriedenheit vorgetragen habe, sich im übrigen auch Kenntnisse in der Elementartheorie erworben habe, vollkommen ausreichte, um dem Betreffenden, einem abgehenden Schüler, die Erlaubnis zur Eröffnung einer eigenen Anstalt zu verschaffen. Solche Zustände sind doch himmelschreiend!

Unser ganzes Bestreben muss künftig also nun darauf gerichtet sein: einesteils die Unterstellung von Betrieben mit rein gewerblichen Zielen unter die Reichsgewerbe-Ordnung zu erzielen, und andererseits diejenigen Kreise unseres Standes, deren Berufstätigkeit höheren Interessen der Kunst dient, durch Einführung von Examen und eines Befähi-

gungsnachweises ausgiebig zu schützen. Die Trennung von kaufmännischen und künstlerischen Interessen scheint mir jedenfalls absolut notwendig; jedem das Seine! Diese Erkenntnis bricht sich heute in allen Kreisen des Gesamtstandes Bahn. Wir kommen nur vorwärts, wenn wir unsere Interessen gleichlaufend mit denjenigen unserer grossen Kunst einstellen, der wir mit ganzem Herzen dienen. Möge man seitens der Regierung ganze Arbeit leisten, möge man diesen Befähigungsnachweis in besseren, schöneren Zukunftstagen recht straff handhaben, die Ansprüche möglichst hoch stellen, denn nur hierdurch kann der Musiklehrerstand wieder das werden, was er war, ehe man in falschem Liberalismus jedem Freibeuter gestattete, seine Kreise zu stören.

Wir verlangen von der Regierung endlich ganze Arbeit. Was wir im einzelnen wollen, ist in zahlreichen Petitionen niedergelegt worden. Möchte der ernsten aufopfernden Arbeit des Vorstandes der Erfolg nicht versagt, möchten seine Ideale ungetrübt und unverwässert in die Wirklichkeit umgesetzt werden. Hie Kunstmusik und Kulturarbeit, — dort Gebrauchsmusik und Geschäftsbetrieb, diesen Unterschied möge die Regierung sich bei allen gesetzgeberischen Massregeln vor Augen halten. So wenig man den Musiklehrer unter sein eigentliches Niveau herabdrücken darf, indem man ihm, im Sinne des Versicherungsgesetzes in seiner gegenwärtigen Fassung, zum Angestellten seiner Schüler macht, so wenig darf man dem musikalischen Freibeuter, dem Pfuscher, gestatten, sich, wenn auch nur äusserlich und zum Zweck der Täuschung, einem Stand beizugesellen, der für diese Ehre ebenso nachdrücklich wie berechtigtermassen dankt. Unser Stre-

ben, aus dem Ernst des Lebens, aus dem Verantwortungsgefühl für uns selbst, wie für kommende Geschlechter geboren, ist rein und in höherem Sinn auch durchaus unpersönlich. Dass sich sein Erfolg mit dem Vorwärtsschreiten unserer hohen Kunst deckt, erscheint uns wohl nicht mit Unrecht als der Prüfstein für unser Wollen, unsere Ziele. Im Gegensatz zu reinen Nützlichkeitsbestrebungen kann der Musiklehrer, welcher im Deutschen Musikpädagogischen Verband seine Standesvertretung erblickt, ausrufen: „Trachte ich denn nach meinem Glück? — Ich trachte nach meinem Werke.“

Dies Zarathustra-Wort sei uns Stecken und Stab. Unser Streben adelt das Morgenrot der Kultur, heiligt der Gedanke eines wirklichen Fortschritts der Menschen. Lasset uns deshalb arbeitsam und getreu den Zielen und Verpflichtungen unseres Verbandes sein, jeder in seinem Kreis. Gegen Interessenwirtschaft, schnöden Kampf um Vorteil und Profit erhebt der Deutsche Musikpädagogische Verband sein reines Banner. Sein Streben ist Gesundheit, Reinlichkeit und Gewissenhaftigkeit, sein Ziel: Kultur. Und seine Waffen sind die Wahrheit, die Schönheit und die Stärke, welche jeder idealistischen Bewegung innewohnen. Für solche Bewegung zu werben, zu werben unter gleichwertigen Kunstgenossen, in der Gesellschaft und bei massgebenden Stellen muss Ehrenpflicht eines jeden wirklichen Mitgliedes unserer Bewegung sein. Die Bewegung wird siegen, denn sie ist eine Notwendigkeit, unsere Ideen werden durchdringen, denn sie sind aus der Not der Zeit geboren, sie verkörpern das Bangen, das Schaffen und Sehnen eines ganzen Standes, der nicht minder um das Ansehen der Kunst wie um sein eigenes ringt. Dass aber bald

der Tag anbreche, an dem wir künftigen Generationen ein gefestigtes gesäubertes Berufsfeld übergeben, dazu müssen Sie, jeder einzelne unter Ihnen mithelfen. Per aspera ad astra! Möge der Genius der deutschen Musik, ehe der Mittag des neuen Jahrhunderts näherrückt, auf einen befreiten angesehenen Stand blicken. Das walte der Geist Bachs, Mozarts und Beethovens!

* * *

In der Diskussion wandte sich das Interesse ausschliesslich den Ausführungen des Redners über das „Versicherungsgesetz für Angestellte" zu. Während das Verhältnis von Arbeitnehmern und Arbeitgebern, Lehrer und Schüler, von mehreren Seiten — Frl. Dr. Stieglitz-Berlin, Frl. Wenkebach-Hamburg — durchaus nicht als eine Degradation empfunden wurde, wie sie der Vortragende hingestellt, ist Hr. Davidsohn-Danzig entgegengesetzter Meinung, der Musiklehrer ist nicht Angestellter seiner Schüler; ebensowenig wie es der Arzt, der Rechtsanwalt seinen Kranken, seinen Mandanten gegenüber ist. Die vielen Klagen über die Unausführbarkeit der Bestimmungen traten wieder zutage, der Vorsitzende gab mehrere Male die Versicherung ab, dass in der Petition des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes an den Bundesrat und die Reichsversicherungsanstalt alle Einwände eingehend erörtert und um Abhilfe gebeten sei. Dr. Storck fügt hinzu, dass die meisten Klagen den eigentlich springenden Punkt der Versicherung, in dem das Hauptübel wurzele, übergingen, es ist der Zwitterzustand: die Arbeitgeber der Privatlehrenden sind zur Beitragsleistung verpflichtet, die Arbeitgeber der Musikschulleiter dagegen nicht. Dieser Zustand muss aus der

Welt geschafft werden, und die Petition des Verbandes habe gerade diesen Punkt kräftig betont. — An der lebhaften und ausgedehnten Debatte waren ausser den bereits genannten noch beteiligt die Damen Frls. Röscher und Zeeh-Berlin, Frl. Held-Leipzig, Frl. Ludwig-Köslin, Frl. Henckel-Frankfurt a. M. und Frl. Kleinjung-Köln.

Der Vortrag des Herrn Direktor Rudolf Kaiser, Wien: „Die soziale Lage der Musiklehrer. Vorschläge zur Behebung der herrschenden Uebelstände“ konnte leider nicht mit aufgenommen werden, da das Manuskript, trotz wiederholter Mahnungen, nicht eingesendet wurde.





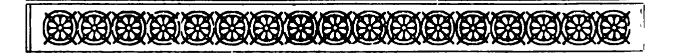
Die soziale Lage der Musiklehrenden in den übrigen Kulturländern.

Die Referate über die soziale Lage der Musiklehrenden in den ausserdeutschen Ländern erwiesen in einigen Hauptpunkten grosse Uebereinstimmung, während sie in anderen wieder diametral auseinandergingen. Zu letzteren gehört das Ansehen, welches die Musiklehrenden geniessen, wobei der Grad ihrer Bildung eine grosse Rolle spielt. In Italien bringt man ihnen nur geringe Achtung entgegen, aus dem natürlichen Grunde, weil es vielen unter ihnen sowohl an fachmännischer als auch an wissenschaftlicher Bildung mangelt. Finnland, Russland, Schweden, Ungarn zeigen das entgegengesetzte Bild; hier verfügen die Musikpädagogen über eine gründliche Bildung und nehmen dementsprechend eine hochgeachtete Stellung ein. Zwischen diesen Extremen bewegen sich die anderen Länder; in Dänemark ist ein allmähliches Heben des Ansehens zu beobachten, während aus der Zahl der übrigen — Schweiz, Frankreich, Niederlande usw. — keine Klagen über Nichtachtung lautbar wurden. — In Frankreich und Italien wurde die Ueberfüllung, besonders der

weiblichen Lehrkräfte, beklagt, in den übrigen Ländern deckte sich im allgemeinen Nachfrage und Angebot; aus Ungarn wurde, ausser in der Hauptstadt, ein entschiedener Mangel an Lehrkräften, besonders fachmännisch gebildeter, konstatiert. — Die Honorarverhältnisse an Konservatorien konnten bezüglich aller königlichen bezw. staatlichen Anstalten als gut, zum Teil als sehr gut bezeichnet werden. Hier steht neben Russland und Schweden auch Italien in erster Linie. In Italien erhält ein Lehrer für eine Wochenstunde in den Elementarklassen ein Jahresgehalt von 200 Frs., Mittelklassen 300 Frs., Oberklassen 400 Frs. Dazu kommt die Sicherheit der Stellung durch Pensionsberechtigung, in Schweden wird sogar den Witwen und Waisen eines Lehrers am königl. Konservatorium Pension gewährt. Pensionsberechtigt sind auch die Lehrer in Ungarn, sobald sie mit einem festen Kontrakt angestellt sind. — Bei den privaten Musikschulen liegen die Verhältnisse weniger günstig. Allerdings hat es sich fast in allen Ländern eingebürgert, die Lehrer mit festen Verträgen anzustellen, so dass eine derartige Anstellung immerhin eine gewisse Sicherheit bietet; mit Pensionsberechtigung sind sie allerdings nicht verknüpft. Die Höhe der Honorare, die an den Privatschulen gezahlt werden, entzieht sich in den meisten Fällen der öffentlichen Kenntnis, es ist demgemäss wohl auf sehr minimale Gehälter zu schliessen. — Dem Privatmusikunterricht erwächst in keinem Lande eine derartige Konkurrenz, wie es in Deutschland der Fall ist, da nirgends eine solche Fülle von Musikschulen besteht, wie hier. — Ein Durchschnittspreis für Privatstunden liess sich nach keiner Richtung hin feststellen; die Zahlen, die die Referenten nannten, müssen auch mit Rücksicht auf den Geldwert des betreffenden Landes be-

urteilt werden. Wenn z. B. in Russland ein Privatlehrer 4—6 Rubel (8—12 M.), eine Lehrerin 3—5 Rubel (6—10 M.) für die Stunde erhält, so ist das nicht höher zu bewerten als 4 Frs. in der Schweiz, da alle übrigen Preise in ähnlichem Verhältnis stehen. Leider gibt es aber auch in fast allen Ländern die traurige Preisunterbietung, in Russland 50—70 Kopeken (1—1,50 M.), in Italien 10—12 Stunden für 5 Frs. — nach unserem Gelde 35—40 Pf. für die Stunde. Die Fantasiepreise, die berühmte Virtuosen bei uns nehmen, fehlen auch in den übrigen Ländern nicht, — sie erreichen allerdings nicht die gleiche schwindelnde Höhe. — In keinem Lande ist für Alter und Invalidität der Privatlehrer von seiten des Staates Fürsorge geschaffen, hierin ist Deutschland durch die Versicherung der Privatangestellten vorangegangen. Wohl bestehen Berufsgenossenschaftskassen, bei denen die Lehrenden sich versichern können, wenige von letzteren besitzen aber die Ueberlegung, für Krankheit und Alter einen Notpfennig zurückzulegen. — Im allgemeinen leuchtete aus den Referaten hervor, dass die Indolenz bezüglich aller sozialen Fragen ein internationaler Fehler der Musiklehrerschaft ist und dass nur in denjenigen Ländern, in denen sich musikpädagogische Verbände oder Musiklehrer- und -lehrerinnen-Vereine organisiert haben, der Beginn zur Besserung erkennbar ist, und zwar sind es in erster Linie die musikpädagogischen Verbände, die den Impuls dazu geben. Sie streben dahin, die Lehrerschaft durch eine gründlichere Ausbildung für den Daseinskampf auszurüsten; sie bieten Gelegenheit zu Prüfungen und Erringung von Reifezeugnissen, um sich dem Publikum gegenüber legitimieren zu können.





Volksmusikschulen.

Von

Dr. Karl Storck.

Die Musik ist die eigentliche Volkskunst, weniger weil sie von allen Künsten am leichtesten und stärksten und ohne besondere Vorbildung empfangen wird, als weil sie am ehesten auszuüben ist. Es ist aber klar, dass die tätige Beschäftigung mit Kunst eher zu einem fruchtbaren Verhältnis gelangen muss, als wie bloss empfangende, zumal die eigene künstlerische Tätigkeit auch die Empfangsfähigkeit gleichzeitig steigert.

Diese bedeutsame Sonderstellung der Musik beruht darauf, dass in ihr die Reproduktion etwas ganz anderes ist, als in den anderen Künsten. In der Musik ist die Reproduktion ein wesentlicher Bestandteil des lebendigen Kunstwerkes, das ohne sie ja nicht zum Erklingen kommt. So wird also der Reproduzierende jedesmal, wenn er ein musikalisches Kunstwerk singt oder spielt, gewissermassen dessen Neuschöpfer. Die musikalische Reproduktion verwächst darum auch mit dem Menschen derartig, dass sie sich ihm nach seinem inneren Bedürfen einstellt. Ich singe ein Lied, ich

spiele ein Musikstück, weil mich in dem betreffenden Augenblicke meine Stimmung, mein Erleben dazu drängt. Ich besitze also in diesen einfachsten Fähigkeiten zur musikalischen Reproduktion ein Mittel, mein Erleben künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, welch ungeheures Gut der Menschheit in dieser Fähigkeit gegeben ist, um zur Ueberzeugung zu gelangen, dass eine künstlerische Erziehung des Menschengeschlechtes oder, wie wir uns wohl besser ausdrücken, die Ausnutzung der Kunst bei der Erziehung des Menschengeschlechtes vor allem hier bei der Musik einsetzen müsste.

Man werfe nicht ein, dass es doch höchst seltsam wäre, wenn die Menschheit nicht längst zu dieser Einsicht gekommen wäre. Die Natur gibt uns die Parallele. Viele Blumen und Tiere sind in Ueberfülle von der Natur hervorgebracht worden und wurden Jahrhunderte, Jahrtausende lang von der Menschheit als ein selbstverständlicher Schmuck dieser Natur gedankenlos und meist auch danklos hingenommen. Aber die Kulturtätigkeit der Menschheit baut nicht nur auf, sie muss auch zerstören. Und eines Tages wird die Menschheit gewahr, dass sie jenen von der Natur selbst ohne menschliche Beihilfe erzeugten Schmuck soweit zerstört hat, dass er jetzt nur noch durch eine besondere Pflege erhalten werden kann. Dann wird solchen Tieren und Pflanzen nicht nur eine gesetzliche Schonung zuteil, man muss sie überdies mit allen Kulturmitteln wieder hegen, ja wir müssen uns dazu verstehen, mit grossen Kosten und unter Aufbietung aller erdenklichen gesetzlichen Schutzmittel Naturschutzparks anzulegen. Glücklich werden wir sein, wenn es nun der Pflege gelingt, auch nur einen Teil dessen zu erhalten, was einst die Natur in Ueberfülle freiwillig hervorgebracht hat!

Ein gleiches gilt auch im geistigen und seelischen Leben der Menschheit. Auch hier können sich die Lebensbedingungen derartig verändern, dass, was Jahrhunderte lang wie von selbst aufblühte und reifte, keinen Nährboden mehr findet und ausgerottet wird, wenn nicht eine sorgsame Pflege sich seiner annimmt. Und wie bei der Natur, ist auch hier das erste Gesetz: Beginnt Euer Rettungswerk früh genug, dann werdet Ihr sicheren Erfolg haben.

Für uns Deutsche scheint ein solches gewissermassen von Natur gewordenes geistiges Gut die Musik zu sein. Schon die römischen Schriftsteller, Tacitus voran, betonen, in wie hohem Masse das Volk sein Leben (auch das religiöse und staatliche) in Liedern zum Ausdruck bringe. Zur Zeit der Kreuzzüge wunderten sich die vom Westen her durchmarschierenden Heere immer wieder über die vielen geistlichen Lieder, in denen sich gerade in Deutschland dieses stärkste Empfinden der Zeit Ausdruck verschaffte. Darauf folgen die Jahrhunderte der Blütezeit des deutschen Volksliedes, dem an Mannigfaltigkeit, innerem Lebensreichtum und ausgesprochener Volkstümlichkeit das Volkslied keiner anderen Nation an die Seite gestellt werden kann. Danach löst die ungeheure religiöse Erschütterung der Welt, die sich durch zwei Jahrhunderte in den Geisslerfahrten, den mystischen Strömungen und der Reformation kundgibt, gerade in Deutschland eine Liederfülle aus, für die es ein Seitenstück überhaupt nicht gibt. „Es ist in Germanien schier kein Pfarrer oder Schuster in Dörfern also untüchtig“, schrieb damals G. Witzel, „der ihm nicht selbst ein Liedlein oder zwei bei der Zeche macht, das er mit seinen Bauern zur Kirche singt.“

Was so Anlage war, ist von den geschichtlichen Erlebnissen, die unserem Volke beschieden waren,

noch verstärkt worden. Gerade die furchtbare Heimsuchung des Dreissigjährigen Krieges, in der alle anderen Kulturgüter zugrunde gingen, begünstigte noch die musikalische Entwicklung. Die Pflege der anderen Künste setzt Wohlstand voraus, für die Musik trägt jeder das nächstliegende Instrument — die Stimme — in sich selbst. Das gemeinsame Musizieren schliesst sich als Chorgesang ebenso natürlich an, und auch die Instrumentalmusik erheischt keine Kapitalsanlage. So vermochte Deutschland bereits fünfzig Jahre nach dem Dreissigjährigen Kriege, mit Bach und Händel angefangen, durch anderthalb Jahrhunderte eine musikalische Kultur zu schaffen von einem Reichtum an überragenden Genies, aber auch einer solchen Fülle tüchtiger Talente und einer solchen Gesamtanteilnahme des ganzen Volkes, für die man nur in der italienischen Renaissance und der klassischen Periode Athens auf anderen Gebieten gleichwertige Seitenstücke findet. Dass dann unser äusseres Leben sich in so kleinen Formen vollzog, dass die deutsche Kleinstaaterei und die infolge der Kapitalsschwäche geringe Entwicklung aller industrietechnischen Betriebe zu einem mehr beschaulichen, freilich auch philiströs beengten Leben führte, begünstigte des weiteren, dass die Musik sich überall als Verschönerin dieses bescheidenen Lebens einstellt.

Gewiss, es waren keine lohenden Feuerbrände einer die Welt erleuchtenden Kunst; es war nur ein stilles Herdfeuer. Aber man konnte sich prächtig an ihm wärmen. Wer in die Bilder eines Ludwig Richter hineinschaut, sieht, wie das ganze deutsche Volksleben von Musik erfüllt war. Das war auch ein ausgezeichneter Nährboden für jedes stärkere musikalische Talent. Die Geschichte unserer Literatur und unserer bildenden Kunst weist die Namen vieler Talente auf, die infolge

der schlechten Verhältnisse sich nicht so bedeutsam haben entwickeln können, wie es ihnen ihrem Talente nach wohl möglich gewesen wäre. Unsere Musikgeschichte kennt solche Namen kaum.

Wohl noch niemals hat ein Volk eine so vollständige Umwandlung seiner Lebensbedingungen durchgemacht, wie das deutsche in den letzten fünfzig Jahren. Aus der Kleinstaaterei zum Weltreich, aus Kleingewerbe und engem Handelsverkehr zur Riesenindustrie und zum Welthandel. An die Stelle von Städtchen und Flecken sind die riesigen Grossstädte getreten. Das Bauerntum strebt durch grosse Organisationen andere Lebensbedingungen an. Die soziale Frage hat für riesige Bevölkerungskreise, die sich früher um Politik überhaupt nicht kümmerten, das öffentliche Leben in den Mittelpunkt aller geistigen Interessen gerückt. Vor allem aber hat diese Gesamtumwälzung aller Wirtschaftsfragen die geistige Einstellung verschoben. Ein wilder Lebenshunger ist erwacht. Der Träumer ist vom Rechner verdrängt, und jene, die einst meinten, wir müssten eine einseitige Realpolitik treiben, weil die Gedankenhaftigkeit uns ohnehin als Schwergewicht anhange, sehen heute bang einen Amerikanismus sich entwickeln, der um so einschneidender wirkt, als die meisten Formen der deutschen Lebenskultur noch sehr unfertig und wenig widerstandsfähig sind.

Mit diesen Gesamtverhältnissen haben sich auch die der Kunst verändert, und zwar am einschneidendsten die der Musik. Jene Musik, die zur Ausführung riesiger Mittel bedarf, hat eine ungeheure Steigerung erfahren, da jetzt eine grosse Zahl von Städten über die nötigen Mittel verfügt. Hand in Hand damit hat überhaupt das öffentliche Konzertleben einen ungeahnten Aufschwung erfahren. Eine Stadt wie Berlin

hat heute allein in einem Winter mehr Solistenkonzerte, als vor vierzig Jahren ganz Deutschland und Oesterreich zusammengenommen. Dagegen ist das flache Land von Musik entblösst. Eine Vernüchterung des Lebens hat hier fast alle jene Gelegenheiten beseitigt, bei denen die Volksmusik heimisch war. Nicht nur die Spinnstube, auch die Art der Arbeit, mit der sich das Lied so gern verknüpft, hat sich verändert. Die Industriearbeit in den Fabriken ist von vornherein der rhythmischen Seele und damit der Musik entkleidet. Auch die Schwächung des kirchlichen Lebens hat ihr Teil dazu beigetragen, indem die Teilnahme an den Kirchenchören überall abgenommen hat.

Doch ich will das nicht ins einzelne ausführen. Wer die Augen nicht verschliesst, muss sich auf Schritt und Tritt von dieser musikalischen Verarmung des Volkes überzeugen. Geraume Zeit hat man sich damit getröstet, dass man die Stadtbevölkerung, das Proletariat, gewissermassen preisgab und meinte, die Landbevölkerung bliebe für immer ein Hort. Es ist aber genau so, wie mit den Besitztümern der Natur, von denen wir oben gesprochen haben. Es gibt in diesem Sinne bald kein „Land" mehr. Von den Grossstädten aus drängt sich die grossstädtische Lebensanschauung überall hin. Ja, es wird dann auf dem Lande noch schlimmer, weil hier das Gegengewicht fehlt, während in den Grossstädten das Angebot an Musik durch Berufsmusiker zunimmt, da es Gewinn verspricht. Sicher, die Zeit ist da, wo es zu schützen gilt, und es handelt sich hier um das eigenartigste und reichste künstlerische Kulturgut unseres deutschen Volkes.

In den Volksschulen wird ja der Gesang gepflegt, und glücklicherweise führt man endlich ernstlich die Reformen ein, durch die der Gesangsunterricht nicht

mehr ein papageienmässiges Auswendiglernen einiger Lieder, sondern ein musikalisches Singenlernen sein wird. Aber einmal pflegt die Volksschule nur den Gesang und dann hört ihre Einwirkung in jenen Jahren auf, in denen erst die rechte Empfänglichkeit für Musik in den jungen Seelen erwacht. In richtiger Erkenntnis dieser Tatsache hat man ja auch den Gesang in die Fortbildungsschule übernommen. Aber diese Jahre fallen meist mit denen des Stimmbruchs zusammen, in denen ein praktisches Singen nicht möglich ist. Vor allem jedoch ist es ganz natürlich, dass nur der wirklich stimmbegabte Mensch sich und anderen Freude mit Singen macht, ausserdem gehört eine ganz besondere Einstimmung dazu, um sich gerade im Singen die musikalische Gemütsergötzung zu holen, nach der der Mensch verlangt.

Nein, das Volk verlangt auch nach Instrumentalmusik. Ein wie starkes Bedürfnis hier vorhanden ist, zeigt das üppige Ins-Kraut-Schiessen einer grossen Zahl von Musikschulen, die sich mit tönenden Titeln schmücken und die trostloseste Seite unseres heutigen Musikbetriebes bilden. Dem wildesten Unternehmertum, dem niedrigsten Spekulantentum, der verderblichsten Anmassung einer grenzenlosen Unwissenheit ist hier Tür und Tor geöffnet. Da die gesetzlichen Handhaben gegen diese üblen Spekulanten unzulänglich waren, übrigens nicht einmal angewendet wurden, konnten sich Hunderte sogenannter Musikschulen auftun, die, selbst wenn ihre Besitzer nicht irgendwie gescheiterte Existenzen sind, die zu ihnen kommenden Schüler lediglich als Ausbeuteobjekte betrachten und dem niedrigsten Geschmack und der seichtesten Musikliteratur fröhnen. Die Lockmittel, mit denen diese Schulen arbeiten, sind der scheinbar niedrige Preis von drei Mark monatlich und die Worte: Instrumente

stehen zum Ueben kostenlos zur Verfügung. Nur nebenbei sei bemerkt, dass diese geschickten Unternehmer den Vertrauensseligen, die übrigens nach Tausenden und Abertausenden zählen, auf allerlei Umwegen noch weiteres Geld abzunehmen verstehen, ganz abgesehen davon, dass diese ganzen, sich riesig anlaufenden Geldopfer unnütz vertan sind, weil sie eben nicht zum Ziele führen.

Aber das eine ist sicher: wie so oft, hat auch hier der niedrige Instinkt zuerst herausgefunden, was nottut.

Die Volksmusikschule ist ein dringendes Bedürfnis. Sie ist das wichtigste Mittel, unsere Musikkultur aufs neue zu beleben. Ohne grosse Opfer können Staat und Gemeinde, können wohlhabende Kunstfreunde hier segenseich wirken und eine herrliche Kulturaufgabe erfüllen. Diese Volksmusikschulen rekrutieren sich aus den musikalisch begabten Kindern der Gemeindeschulen, die zunächst der Gesanglehrer auswählt, es müssen aber auch die Wünsche der Eltern und etwa älterer Fortbildungsschüler berücksichtigt werden. Ich glaube es empfiehlt sich, den Unterricht nicht ganz kostenlos zu geben, sondern lieber ein Honorar zu erheben, wie es jetzt die oben gekennzeichneten privaten Unternehmungen tun: zwei bis drei Mark monatlich, die natürlich ganz Bedürftigen erlassen oder überhaupt durch Gegenlieferung guter Musikalien ausgeglichen werden können.

Der Lehrplan hat den Nachdruck auf alle Streich- und Blasinstrumente zu legen. Daneben auch Klavier und wenn möglich rhythmische Gymnastik. Die Räume sind in den an Nachmittagen freien Klassenzimmern und Aulen der Gemeindeschulen bereits vorhanden. Auch hier müssen die Uebungsinstrumente bereitstehen. Ein Hauptmittel wird das Zusammenspiel sein. Vorgeschrittene Schüler werden zu Schulorchestern vereinigt, die vor den Schulen, den Eltern und Gönnern

an besonderen Festtagen öffentliche Aufführungen veranstalten. Den Unterricht erteilen festbesoldete Lehrkräfte. An der Spitze steht in jeder Stadt eine Persönlichkeit von vielseitiger Bildung und organisatorischer Kraft. Die Schulen sind natürlich in mehrere Klassen mit bestimmten Lehrplänen eingeteilt. Das höchste Ziel ist die Erziehung zur Musikfreude, die Bildung des Geschmacks, nicht durch ästhetische Belehrung, sondern durch Ernährung mit guter Musik. Die Schulleiter müssen berechtigt sein, völlig unbegabte Kinder zu entlassen; andererseits soll hervorragend begabten Kindern ein weiteres Studium ermöglicht werden.

Man darf gewiss sein, dass auf diese Weise in wirklich natürlicher Art die Liebe zu guter Musik wieder wachsen wird, und erst dann können die vielfach mit beträchtlichen Opfern von den Städten unternommenen Volkskonzerte wirklich segensreich wirken. So wie das jetzt gehandhabt wird, wird der Hausbau mit dem Dache angefangen, statt mit dem Fundament, und alles bleibt in der Luft schweben.

Ich glaube nicht, dass die Volksmusikschulen wirklich grosse Opfer verlangen werden. Im übrigen muss eine Zeit, die bereit ist, eine Milliarde aufzubringen, um den Frieden zu erhalten, schliesslich auch einmal eine Million übrig haben, um sich das Leben in diesem Frieden lebenswert zu gestalten. Wenn erst die Instrumente angeschafft sind, dürfte jede dieser Schulen — und es bedarf ihrer ja in Mittelstädten zunächst nur einer — mit höchstens fünftausend Mark im Jahre durchzuhalten sein. Die kleinen Privatspekulanten machen ja gute Geschäfte. Freilich missbrauchen sie ihre Lehrkräfte und beuten ihre Schüler aus. Die Volksmusikschule arbeitet dafür ohne Miete und man darf wohl auch damit rechnen, dass die zahl-

reichen wohlhabenden Musikfreunde sich für ein solches Unternehmen gern zu einem Patronatsverein vereinigen und mit kleinen Opfern dieses prachtvolle Unternehmen fördern werden.

Noch einmal: es handelt sich hier um das schönste Gut der deutschen Volkskultur! Wohlan! lasst uns das noch Vorhandene erhalten, das Verlorene wiedergewinnen und blühendes Neuland erobern.

* * *

Diskussion.

Frau Büttner-Dresden wünscht, dass zur Gründung und Erhaltung von Volksmusikschulen nicht die private Wohltätigkeit herangezogen würde, sie müssten genossenschaftlich eingerichtet werden. Herr Schaub-Berlin befürchtet von ihnen eine Konkurrenz für die Orchestermitglieder, einem Stande, von dessen 50 000 Mitgliedern nur 3000 eine feste Anstellung hätten. Frl. Held-Leipzig weist darauf hin, dass doch auch jetzt die Orchestermusiker schon aus dem Volke hervorgingen; beständen erst Volksmusikschulen, dann wären sie einerseits besser vorgebildet, andererseits könnte ihre Befähigung zu dem Beruf besser beurteilt werden. Dr. Siebeck-Leipzig stimmt diesen Ausführungen zu, die Volksmusikschule würde ihre Schüler zu gutem Geschmack erziehen, und das wäre wahrlich ein Gewinn für die Orchestermusiker. Hr. Schaub kann sich diesen Ausführungen nicht verschliessen und wird in diesem Sinne dem Orchesterverband berichten. Dr. Storck weist in seinem Schlusswort darauf hin, dass das Ziel der Volksmusikschulen durchaus nicht darin zu suchen sei, die Schüler zu Musikern zu erziehen, vielmehr soll die Liebe zur Musik und der Genuss an guter Musik in ihnen geweckt werden und durch sie die Hausmusik in den Heimen der Bürger und Handwerker wieder zu neuem Leben erblühen.

Die wahren Aufgaben des Vereinslebens.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Wer während der letzten Jahrzehnte mit Aufmerksamkeit die soziale Entwicklung Deutschlands verfolgt hat, dem muss sich die Ueberzeugung aufdrängen, dass wir in den ersten Anfängen eines Staatssozialismus stehen, der — soweit sich voraussblicken lässt — innerhalb der folgenden Generationen zu voller Ausbildung gelangen dürfte. Diese Zukunft braucht uns nicht als Schreckgespenst zu erscheinen, im Gegenteil, wir können zufrieden sein, wenn der Staat die Verwirklichung sozialer Ideen in die Hand nimmt. Denn nur durch ihn kann die notwendige Verallgemeinerung erreicht werden, die privaten Bestrebungen naturgemäss stets versagt bleibt.

Freilich, die Gewalt darf nicht zur Vergewaltigung, der heilsame Zwang nicht zur Unterbindung jeder persönlichen Bewegungsfreiheit ausarten. Dass in dieser Richtung Gefahren drohen, sollte nicht übersehen werden. Ihnen vorzubeugen, gehört vielmehr zu den wichtigsten sozialen Aufgaben der Gegen-

wart, zu jenen Aufgaben, die nur gelöst werden können, wenn alle Gesellschaftsschichten der Nation daran mitarbeiten. Vorbedingung dafür ist, dass die einzelnen Stände und Berufsklassen wirkliche Körperschaften bilden, lebendige Organismen darstellen. Nur wenn dies der Fall ist, können sie den Einfluss auf die Gesetzgebung gewinnen, der notwendig ist, um Einseitigkeiten und Ungerechtigkeiten zu verhüten. Mögen einzelne Stände schon jetzt die erforderliche Einheit und Geschlossenheit besitzen, so sind andere noch weit davon entfernt. Gerade wir Musiker können uns leider nicht rühmen, nach irgendeiner Richtung hin schon wirkliche Solidarität erreicht zu haben. Es ist vielmehr eine Tatsache, dass sich unser Stand als individuell wirkender Faktor der bestehenden Gesellschaftsordnung bisher noch kaum bemerkbar gemacht hat, infolgedessen seine Verhältnisse den übrigen Ständen noch so gut wie unbekannt sind. In auffallender Weise hat sich dies vor kurzem bei Gelegenheit der Privatbeamtenversicherung gezeigt. Als das Gesetz hier in diesem Hause zur Beratung stand und plötzlich proponiert wurde, die gesamte, ausserhalb staatlicher und städtischer Dienste befindliche Lehrerschaft mit hineinzubeziehen, tauchten bei keinem unserer Volksvertreter Bedenken dagegen auf. Augenscheinlich ahnte niemand, was man damit einem Stande aufbürdete, der unter völlig anderen Bedingungen arbeitet als die kaufmännischen Angestellten, für die das Gesetz ursprünglich zugeschnitten war. Allerdings sind die Musikpädagogen nicht die einzigen Leidtragenden dieses Gesetzesfalles, gehören aber ohne Zweifel zu den am schwersten Betroffenen, weil keine Klasse der Lehrerschaft in gleichem Masse auf Privatunterricht angewiesen ist wie sie.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, die für manchen vielleicht unheilvollen Folgen dieses sozialen Ereignisses auszumalen. Statt dessen möchte ich die Hoffnung daran knüpfen, dass es als Weckruf dienen wird, das bei den Musikern noch schlafende Gewissen wachzurufen, den mangelnden Gemeinsinn erziehen zu helfen. Die Wahrheit können wir uns doch nicht verhehlen, dass bis jetzt von der Mehrzahl der Musikpädagogen ein jeder nur am eigenen Strange zieht.

Von jenen soll hier nicht die Rede sein, die vermöge ihrer Unbildung überhaupt nicht in den Stand hineingehören. Ihre Kollegialität brauchen und wollen wir nicht. Dass sie uns in so grosser Zahl Beruf und Kunst verpfuschen, würde nie haben geschehen können, wenn alle wirklichen Musikpädagogen von jeher geschlossen Front gegen sie gemacht hätten. Aber an dieser Geschlossenheit fehlt es eben in jeder Beziehung. Ein gewisser Prozentsatz der Musikpädagogen blickt im Vollbewusstsein seiner Künstlerschaft hochmütig auf die breite Masse der Musiklehrenden hinab. Diese sogenannten Koryphäen, zu denen sich Herren wie Damen rechnen, brauchen für ihr persönliches Fortkommen den Anschluss an andere nicht. Dass es aber innerhalb jedes Standes Ehrenpflicht der wirtschaftlich Starken ist, die wirtschaftlich Schwachen zu stützen, denen, die im Kampf ums tägliche Brot stehen, einen Halt zu gewähren, kommt ihnen gar nicht in den Sinn. Ein anderer Prozentsatz, dem vorzugsweise Damen angehören, dünkt sich gesellschaftlich zu hochstehend, um sich zu denen zu bekennen, die auf Berufsarbeit angewiesen sind. Ihnen Konkurrenz zu machen, scheuen sich diese im Geiste des Dummstolzes und der Kastenbe-

schränktheit lebenden Damen nicht. Gern verdienen sie sich mit Musikunterricht ein Taschengeld — ein Einkommen, für das sie dem Staate niemals Steuern zahlen, wie sie sich denn überhaupt jeder Standespflicht gegenüber für los und ledig erachten. Besonders stark ist aber im Musikerberuf die Schar der Trägen, Gleichgültigen, Kurzsichtigen, geistig und sozial Rückständigen, denen niemals das Bewusstsein dämmert, dass der Mensch nicht nur Verpflichtungen gegen sich und die Seinen, sondern auch gegenüber der Gesamtheit besitzt. Offen erklärt da z. B. der eine, er sei nun einmal kein Vereinsmensch, der andere, er sei beruflich überlastet, der dritte, er müsse für seine Familie leben. In Wirklichkeit leben diese Leute stets nur für die eigene Person und ihren engbegrenzten Interessenkreis, der gewöhnlich mit dem Geldbeutel anfängt und mit dem Geldbeutel endet.

Vielleicht finden die verehrten Anwesenden, dass ich in zu grellen Farben male, und möchten mich auf die Tatsache der vielen Musikervereine hinweisen, deren Mitglieder eine stattliche Gesamtziffer darstellen. Dessen bin ich mir wohl bewusst. Wer aber jemals einen Berufsverein geleitet hat, weiss auch, wie viele Mitglieder stets nur auf dem Papier stehen. „Tote Seelen“ möchte ich alle die nennen, die ihre Vereinspflichten schon voll erfüllt zu haben glauben, wenn sie ihren Jahresbeitrag entrichteten, woran sie freilich noch oft genug gemahnt werden müssen. Am Vereinsleben nehmen sie entweder gar nicht oder nur dann teil, wenn irgendeine besondere Veranstaltung ihre Neugier reizt oder Vergnügen verspricht. Wissenschaftliche Vorträge, die ihre Kenntnisse bereichern könnten, Organisations- und Standesfragen interessieren sie

nicht. Gemeinsame Beschlüsse, deren Durchführung von Wichtigkeit für die Gesamtheit ist, werden von ihnen ignoriert. Ich spreche hier aus Erfahrung und erinnere, um nur ein Beispiel zu geben, an die sogenannte Honorarfrage im Musikunterricht. Sie wurde 1902 in Angriff genommen, und die Propaganda dafür erstreckte sich über ganz Deutschland, bewirkt durch die Fach- und Tagespresse sowie viele Versammlungen in grösseren und kleineren Städten. Daraufhin beschlossen zahlreiche Vereine und Einzelpersonen die Einführung bestimmter Geschäftsprinzipien (Monatspreise, Festsetzung von Mindesthonoraren, Kündigungsvorschriften usw.). Wie viele aber haben damit Ernst gemacht oder unverbrüchlich daran festgehalten? Sie sind sicherlich in der Minderzahl. Die meisten sind zum eigenen und zum allgemeinen Schaden in den alten ausgefahrenen Geleisen geblieben. Natürlich leiden sie darunter. Die Klagen über schlechte Bezahlung und Willkür der Arbeitgeber werden immer wieder von ihnen erhoben. Aber sie besitzen nicht das Rückgrat, ihre Bedingungen ein für allemal mit Deutlichkeit zu formulieren und unverbrüchlich daran festzuhalten. Den traurigen Mut freilich haben sie, sich den Kollegen und dem Stande gegenüber unsolidarisch zu zeigen. Interpelliert man sie deswegen, so hört man Entschuldigungen wie diese: „In meinem Schülerkreise ist das nicht möglich“ oder: „Wenn es die andern nicht tun, kann ich es auch nicht tun“, endlich: „Wir haben in unserer Stadt ganz besondere Verhältnisse“.

Erscheinungen wie diese zeigen mit Deutlichkeit, dass unser Vereinsleben noch auf tönernen Füssen steht. Was nützen aber die grossen Zusammenschlüsse, die Verbände, wenn die Vereine

mit ihren Mitgliedern nicht lebendige Seelen und lebendige Kräfte darstellen. Was nützen die vorgeschlagenen Reformen, die gefassten Resolutionen, wenn im eigenen Lager aktiver und passiver Widerstand geleistet wird. Gleicht da die Tätigkeit der Verbände nicht der vergeblichen Arbeit eines Sisyphus, dessen mühsam aufwärts gerollter Stein wieder hinabrollt, weil er nirgend Halt und Stütze fand? Wahrlich, Arbeit im Grossen kann niemals Erfolge von Dauer zeitigen, wenn die ergänzende Kleinarbeit ausbleibt. Noch wird meines Erachtens der wahre Sinn der Berufsvereine oder Standesorganisationen von der Mehrzahl ihrer Angehörigen nicht begriffen. Und zwar gilt das von Vorständen wie Mitgliedern.

Der Eintritt in einen Verein erfolgt in der Regel unter dem Gesichtspunkt des persönlichen Nutzens. Das ist an und für sich berechtigt, denn die Vereine sind ja zur Förderung des Interesses ihrer Mitglieder bestimmt. Uebersehen wird jedoch in der Regel, dass die Vorteile einer Gemeinschaft nur eintreten können, wenn jeder den erforderlichen Gemeinsinn mitbringt, wenn der einzelne nicht nur fragt: „Was bietet mir der Verein, was kann ich von ihm verlangen?“ sondern auch: „Was werde ich dem Verein leisten, was kann ich dazu beitragen, damit er ein wirksamer Faktor für die Gesamtheit werde? Schliesslich ist niemand so arm an Geist, Talent, Erfahrung, Arbeitskraft, um nicht in irgendeiner Weise seinen Berufsgenossen und den von ihnen anzustrebenden Zielen nützen zu können. Dass nach dieser Richtung moralische Verbindlichkeiten vorliegen, wissen selbst die Gutgesinnten, von wirklichem Interesse Beseelten gewöhnlich nicht. Auch sie begnügen sich in der Regel mit der Rolle der

dankbaren Empfänger und Hörer, ja, halten sich zu etwas anderem nicht einmal berechtigt. Daran tragen zum Teil die Vorstände die Schuld, die oft in der falschen Auffassung befangen sind, sie allein hätten die Aktivität darzustellen, ihnen liege es ob, den Mitgliedern Unterhaltung, Kunstgenüsse, Vergnügen zu verschaffen. Infolgedessen erstreckt sich ihre Hauptsorge darauf, in jedem Winter eine Reihe hübscher, anregender Abende zu veranstalten, an denen Musik oder Vorträge dargeboten werden. Nach aussen hin mag das ja in gewisser Weise dekorativ wirken, nur fürchte ich, dass an praktischem oder ideellem Nutzen wenig dabei herauskommt. Diese Art des Vereinslebens muss sich mit der Zeit überleben, ja hat es teilweise schon getan, namentlich in grösseren Städten, wo Konzerte und Vorträge im Ueberfluss stattfinden, die inhaltlich vielfach dasselbe, aber gewöhnlich in besserer Qualität darbieten als die stets mit beschränkten Mitteln arbeitenden Vereine.

Im Hinblick auf neu gegründete und neu zu gründende Ortsgruppen des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes sei es mir gestattet, hier in Kürze darzulegen, welche Hauptforderungen ein derartiger Verein zu erfüllen hat, um sein Bestehen zu rechtfertigen.

Die Zwecke der Gesamtorganisation sind in den Satzungen des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes deutlich ausgesprochen. Mit welchen Mitteln sie innerhalb der Vereine erstrebt oder erfüllt werden können, besagen die Ortsgruppensatzungen. Sache der Gruppenvorstände ist es nun, dafür zu sorgen, dass die betreffenden Paragraphen nicht nur auf dem Papier stehen, sondern in Taten umgesetzt werden. Es gilt daher, die allgemeinen Bestim-

mungen zu lokalisieren und zu individualisieren. Die erste Aufgabe eines neugewählten Vorstandes sollte meines Erachtens darin bestehen, einen Plan zu entwerfen, der die innerhalb eines Vereinsjahres zu vollbringenden Arbeiten festlegt. Dieser Plan ist dann den Mitgliedern zur Begutachtung, resp. Abänderung oder Ergänzung vorzulegen. Das können die Mitglieder beanspruchen, denn die Verfassung aller Vereine ist eine demokratische. Das sollte nie vergessen werden. Die gewählten Vorstände sind immer nur die von den Mitgliedern mit Leitung und Geschäftsführung Beauftragten, geniessen aber keine Herrschervorrechte. Dementsprechend tragen auch nicht sie allein die Verantwortung, sondern sämtliche Mitglieder. Aufgabe der Vorstände ist es, allen das Gefühl der Verantwortlichkeit zum Bewusstsein zu bringen. Dies ist von grosser Wichtigkeit für die Gesamtpsyche jeder Gemeinschaft, denn das Interesse für dieselbe steht und fällt damit. Wo das Gefühl der Verantwortlichkeit lebendig ist, findet sich auch Arbeitswilligkeit und Arbeitsfreudigkeit.

Während die Beratungen über den Arbeitsplan in der Gesamtheit gepflogen werden müssen, können die Arbeiten selbst nur in kleineren Gruppen geleistet werden. Es empfiehlt sich zu diesem Zweck die Wahl von Kommissionen, denen jedoch von vornherein auferlegt werden muss: zu periodisch wiederkehrenden, bestimmten Terminen den Mitgliedern Bericht über ihre Tätigkeit abzustatten. Dies ist unbedingt erforderlich. Sonst macht man die Erfahrung, dass die Kommissionen nur dem Namen nach bestehen, aber nichts leisten. Natürlich muss jede Kommission einen Leiter haben, der die Hauptverant-

wortung trägt und dem es obliegt, die Verbindung mit dem Vorstand dauernd aufrecht zu erhalten. Welche Kommissionen innerhalb der einzelnen Vereine wünschenswert und durchführbar sind, hängt natürlich von der Grösse der Städte, der Zahl verfügbarer Kräfte usw. ab.

Im Interesse des Verbandes wie der Gruppen erscheinen mir folgende vier Kommissionen als die wichtigsten:

1. Kommission für Propaganda, die direkt oder mit Hilfe der Presse zu bewirken ist. Als Ziel gilt die Gewinnung neuer Mitglieder und Bekanntmachung der Verbandsbestrebungen in weiteren Kreisen.
2. Kommission für Einrichtung und Erhaltung einer Bibliothek, die Musikalien und Schriften umfasst.
3. Kommission zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur.
4. Kommission zur Prüfung von Neuerscheinungen in Fachwissenschaft, Unterrichtsliteratur, Lehrmitteln, Lehrmethoden.

Hätte der Deutsche Musikpädagogische Verband in allen ihm angeschlossenen Vereinigungen feste Arbeitsgruppen für diese vier Gebiete, so würde ihm dadurch eine wesentliche Beihilfe geleistet werden.

Eine andere wichtige Aufgabe jedes Gruppenvorstandes ist, die regelmässige Folge und zweckmässige Gestaltung der Mitgliederversammlungen zu bewirken. Wichtig ist die Innehaltung eines bestimmten Tages, weil jede Unregelmässigkeit schlechteren Besuch zur Folge hat. Besonders ist aber zu beachten, dass es sich nicht darum handelt, die Vereinsabende auszufüllen, sondern sie zum Besten der Gemeinschaft auszunutzen. Nötig ist

es daher, vor Beginn jeder Arbeitsperiode das Programm für die ganze Reihe der Versammlungen festzulegen. Es von mal zu mal bestimmen, heisst die Abende dem Zufall preisgeben und bedeutet in vielen Fällen Zeitvergeudung. Ueber die Verwendung der Vereinsabende haben nicht allein die Vorstände, sondern ebenso gut die Mitglieder zu bestimmen. Die Wünsche der letzteren sollten, soweit sie mit den Zwecken der Organisation im Einklang stehen, in erster Linie berücksichtigt werden. Einem selbst entworfenen Programme werden die Mitglieder stets grösseres Interesse entgegenbringen als einem oktroyierten.

In bezug auf den darzubietenden Stoff für die Vereinsabende kann ich nicht umhin hier auszusprechen, dass ich Musikaufführungen für ganz ungeeignet halte. Sie gehören meines Erachtens nicht zu den Aufgaben musikpädagogischer Vereine; Tonkünstlervereine mögen sich damit befassen. Bei ersteren ist Musik nur als Beigabe am Platze, sei es zur Illustration wissenschaftlicher Vorträge, oder wenn es sich um Vorführung neuer oder wenig bekannter Unterrichtsliteratur handelt. Niemals aber sollte dann das erläuternde Wort fehlen. Wenn von Vorständen behauptet wird, Musik sei auf der Tagesordnung der Versammlungen unentbehrlich, weil die Mitglieder sonst nicht erschienen, so beweist das in meinen Augen nur, dass man es noch nicht verstanden hat, die Abende ohne Musik anregend und nutzbringend zu gestalten. Die Veranstaltung einzelner wissenschaftlicher Vorträge halte ich überall da für geboten, wo sich am Orte nicht schon an anderer Stelle Gelegenheit findet, solche zu hören. Hierfür wird es bisweilen nötig sein, auch fremde Kräfte heranzuziehen, die gleich-

sam einen frischen Wind von aussen her mitbringen. Grundprinzip sollte jedoch sein, in erster Linie die Mitglieder selber für die Vereinsabende in Aktivität zu setzen. Den eigentlichen Kernpunkt der Abende muss unbedingt die gemeinschaftliche Erörterung von Fragen des inneren und äusseren Berufslebens bilden. Die damit verfolgten Ziele bestehen in der Klärung der Ansichten über Standesfragen, in der Stellungnahme und gegenseitiger Stärkung gegenüber allen Missbräuchen, in der Anbahnung von Gegenmassregeln, Resolutionen etc. Für diese Art von Vereinsabenden ist die gegebene Form das Referat, das von einem der Mitglieder zu erstatten ist, mit anschliessender Diskussion, an der alle teilnehmen können. Ich verkenne nicht, dass die Gestaltung von Versammlungen dieser Art Schwierigkeiten mit sich bringt. Den Vorständen fehlt bisweilen, zwar nicht der gute Wille, wohl aber das Geschick zur Leitung, den Mitgliedern die Redegewandtheit. Hier macht sich der Mangel an sozialer Schulung geltend, der zu Lasten unserer höheren Lehranstalten fällt. Den Schulen und Seminaren kann man den Vorwurf nicht ersparen, dass sie noch viel zu wenig für das praktische Leben und die herrschenden Kulturideen, die Forderungen der Gegenwart erziehen. Weil in den Schulen die Praxis der freien Rede so wenig geübt wird, ist die Scheu, in grösserem Kreise das Wort zu ergreifen, noch sehr verbreitet — namentlich unter den Künstlern, die sich in der Oeffentlichkeit einer anderen Sprache bedienen. Diese Behauptung scheint unser Kongress freilich erfreulicherweise Lügen zu strafen — aber seine Teilnehmer stellen die Elite, nicht den Durchschnitt der Berufsgenossen dar.

Redebefangenheit zu überwinden, gibt es nur ein Mittel. Uebung und immer wieder Uebung. Die Gelegenheit hierfür zu bieten, ist Aufgabe der Vorstände. Mag die Beteiligung an den Diskussionen anfangs scheu und lau sein, sie wird sich, sofern die Leitung einigermassen geschickt ist, mit der Zeit heben. Mag ferner ein Meinungsaustausch unmittelbar resultatlos verlaufen, er ist deswegen nicht zwecklos, denn ein wichtiges Moment der Erziehung für die Gemeinschaft ist darin enthalten. Ein blosses Nebeneinander von Fachgenossen ist noch kein Berufsverein. Ein solcher entsteht vielmehr erst, wenn die Mitglieder lebendige Fühlung miteinander gewinnen, durch gegenseitige Anregung, wechselseitigen Ideenaustausch — meinetwegen auch Reibung und Gegnerschaft. Erst auf diesem Boden werden Grundsätze gebildet, Entschlüsse gefasst, die über die Interessen des persönlichen Ichs hinausgehen. Daraus erst erwächst Arbeitsenthusiasmus, Opferwilligkeit, und das Vereinswesen gewinnt den Charakter der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Nur wenn diese Qualitäten in einer Reihe von Einzelzusammenschlüssen die herrschenden sind, kann der Musikerstand jene höhere Solidarität gewinnen, die nicht zur Unterdrückung der Einzelpersönlichkeit führt, sondern Entwicklung und Nutzbarmachung aller individuellen Kräfte bedeutet, darum ihm und jedem, der ihm angehört, einen ehrenvollen Platz im Gesellschaftsleben der Gegenwart sichert.



Die Verwendung der (von E. Caland aufgedeckten) Schulterblattsenkung innerhalb des Violinunterrichts.

Von

Heinrich Davidsohn.

Die von E. Caland aufgedeckte und kurz „Schulterblattsenkung“ benannte Bewegungskoordination, welche sie als Grundlage des künstlerischen Klavierspiels betrachtet, habe ich in eigenen Studienversuchen und im Unterricht des Violinspiels als wertvoll erprobt und die Resultate meiner Beobachtung in den Musikpädagogischen Blättern 1913, No. 1—5, veröffentlicht. In meinen heutigen Ausführungen, welche in der zitierten Arbeit eingehend begründet sind, lege ich den Schwerpunkt auf ihre Verwendung im Unterricht des Violinspiels, oder vielmehr der Streichinstrumente überhaupt, da die von mir beabsichtigte Verwendung die spezielle Unterrichtsmethode nicht beeinflusst. Was ich zu sagen habe, betrachtet das Allgemeine der dem Streichinstrument eigentümlichen Spielbewegung. Es handelt sich darum, das Schulterblatt, das sich bei Armbewegungen unwillkürlich mitbewegt, in den

Kreis der vom Willen beherrschten Glieder einzubeziehen, es zu senken, resp. einwärts zu drehen und in der erreichten Stellung zu fixieren, während gleichzeitig Armbewegungen vorgenommen werden, welche unter gewöhnlichen Umständen die unwillkürliche Aufwärts-Mitbewegung des Schulterblatts hervorrufen, also von der synergetischen Arbeit der das Schulterblatt hebenden, resp. auswärtsdrehenden Muskelgruppen unterstützt werden. Das Schulterblatt ist eine dünne, dreieckige Knochenplatte, sowohl mit dem Oberarm als auch mit dem Schlüsselbein gelenkig verbunden und überall von Muskeln umgeben, die, teils an ihm direkt ansetzen, teils über dasselbe hinweggehen. Diese Muskelgruppen stehen zueinander in antagonistischem Verhältnis; die einen heben das Schulterblatt resp. drehen es auswärts, gewöhnlich in gemeinsamer Arbeit mit der Armhebung, die anderen senken es resp. drehen es einwärts, gewöhnlich gemeinsam mit der Armsenkung. Seine willkürliche Fixierung in gesenkter Stellung schaltet also (so kann man es wohl ausdrücken) einen Widerstand ein zwischen den armhebenden Muskeln einerseits und den schulterblattsenkenden Muskeln andererseits und zwingt die letzteren zu vermehrter Arbeit, wenn gleichzeitig die Arme gehoben werden. Es werden also Muskelgruppen durch die Senkung des Schulterblattes zur Mitarbeit bei Armbewegungen veranlasst, welche ohne sie nicht zu aktiver Tätigkeit innerviert werden würden. Der Zweck der Uebung ist die Entlastung der Oberarm-, Schulter- und Brustmuskulatur während des Spiels durch automatischen Eintritt der Mitarbeit der unteren Rückenmuskulatur, welche der Schulter- usw. Muskulatur Arbeit erspart; ihr Effekt — die Verbesserung des Spiels, welche der Hörer zu-

nächst aus einer Verbesserung der Tongebung bemerkt. Bevor ich die Uebung demonstriere, bitte ich eine kurze Spielprobe anzuhören, die Aufmerksamkeit auf den Klang des Spiels zu richten und diesen mit dem Klang der Spielprobe nach Demonstration der Uebung zu vergleichen. Für die Erlernung der Schulterblattsenkung stelle ich folgende Freiübung im Stehen an: 1. Ellbogen zurück (Schulterblätter einwärts zu den Rippen gedreht, Brustkorb gedehnt). 2. Hände hinten geschlossen und abwärts geführt (Schulterblätter im ganzen gesenkt und zur Wirbelsäule gedreht). 3. Arme vorsichtig zu beiden Seiten des Körpers eingestellt, Wirbelsäule vollkommen gestreckt und fixiert. Straff aufgerichtete Körperhaltung mit möglichst gesenkten Schulterblättern, Oberkörper mit gestreckter Wirbelsäule von Halswirbeln bis zum Becken fixiert, Brustkorb ausgedehnt, Arme abwärts gestreckt und in ihren Gelenken bis zu den Fingerspitzen leicht fixiert. 4. Langsames, vorsichtiges Aufwärtsheben der Arme nach vorne, durch kurze Pausen oder geringe Armsenkungen häufig unterbrochen, unter Fixierung der Schulterblätter (Beobachtung durch Kontrollperson) und langsame Senkung der Arme. Objektive Beobachtung: Beim Armheben zunehmende Spannung der Muskulatur um die Leibmitte herum (Rücken und Bauchmuskulatur) beim Senken Nachlassen der Muskelspannung. Subjektive Gefühlswahrnehmung: Beim Armheben Gefühl, als ob die Arme nicht gehoben, sondern verlängert werden; grosse Leichtigkeit der Arme; beim Armsenken Gefühl, als ob die Arme durch eine von oben her wirkende Kraft heruntergedrückt würden. Vorsicht bei der Uebung geboten, da sie bisher wenig geübte Muskelgruppen leicht überanstrengen kann; zur Ver-

meidung von Muskelschmerzen kurze Uebungszeit, häufiges Ausruhen, am besten durch Einschalten des Armschwungs in seinen verschiedenen Formen. (Demonstration.)

II. Ist die Schulterblattsenkung durch die Hilfsfreiübung erlernt, so ist die Hilfsübung entbehrlich; mit Hilfe des Beobachters, welcher durch leichtes Abwärtsstreichen über die Schulterblätter die Richtung der Bewegung angibt, wird der Uebende die Schulterblätter willkürlich herabziehen und die sie hervorrufende Muskelkontraktion beobachten können 1. am leichtesten bei abwärts gesenkten Armen, 2. in jeder anderen Armstellung. Automatischer Eintritt der straff aufgerichteten Körperhaltung von den Füssen bis zu den Halswirbeln, automatische Streckung und Fixierung der Arme in jeder Stellung. b) Sind die Schulterblätter bei vorwärts über die Horizontale erhobenen Armen gesenkt und fixiert, so können die Arme durch geringen Bewegungsantrieb von aussen her (durch die Kontrollperson) mit grösster Leichtigkeit in jede gewünschte Stellung gebracht werden, ohne dass Widerstand gefühlt wird; Voraussetzung für das Gelingen des Versuchs, dass der Bewegungsantrieb langsam erfolgt, so dass die Aufmerksamkeit auf die Senkung der Schulterblätter gerichtet bleibt. Hört der Bewegungsantrieb auf, so bleiben die Arme in der erreichten Stellung. Subjektives Gefühl: Man glaubt, dass die Arme von der Kontrollperson bewegt werden (während man tatsächlich dem Bewegungsimpuls nachgibt und sie aktiv bewegt); hört der Bewegungsimpuls auf, so scheinen die Arme vollkommen leicht und vom Rücken aus getragen zu sein. c) Ist das subjektive Gefühl der ungehinderten passiven Beweglichkeit der Arme (durch Bewegungs-

anstoss von anderer Seite her) und der Armtragung vom Rücken aus vorhanden, so kann der Uebende selbst die wechselnde Armbewegung ausführen, ihre ausserordentliche Leichtigkeit beobachten. Bis hierher ist die Uebung für den Unterricht des Kindes zu verwenden; mit Vorsicht, unter Berücksichtigung der kindlichen Kraft und Auffassungsgabe gelehrt, ist sie ohne körperliche Ueberanstrengung ausführbar; die objektive Beobachtung der je nach dem Stand der Arme wechselnden Spannung der Rückenmuskeln sind der Beobachtungsfähigkeit des Kindes zugänglich. Effekt der Uebung: 1. automatische Gewöhnung an aufrechte ungezwungene Körperhaltung und ausgiebige Atmung; 2. automatisch eintretende fein abgestufte Fixation der Arme bis zu den Fingerspitzen; 3. leichtes Nachgeben des Schülers gegenüber dem Bewegungsimpuls des Lehrers (Zurechtstellen mit Geige und Bogen, Führen des Bogens durch den Lehrer, während der den Bogen haltende Schüler der Führung durch den Lehrer leicht folgt; 4. unmittelbare Verbesserung des Spiels durch Verfeinerung der erlernten Spielbewegung: a) Tongebung (Bogenführung), b) Technik der linken Hand (da die richtige Einstellung des ganzen Armes, welche die zweckentsprechende Funktion der Fingerbewegung ermöglicht, erleichtert wird), hervorgebracht durch Verfeinerung des Muskelgefühls und Lagesinns, fein abgemessene Armfixation, leichte Armbewegung infolge der Schulterblattsenkung.

Beobachtung der Spielverbesserung auch dem Kinde möglich. Erstrebt ist: a) Summierung der Augenblickswirkungen (infolge der einzelnen Wiederholungen der Bewegungsübungen) auf das Spiel zur Dauerwirkung (durch Gedächtnisübung), b) automa-

tischer und unbewusster Eintritt der Mitarbeit der Rücken- (etc.) Muskulatur während des Spiels durch Gewöhnung. Erklärung der physiologischen Wirkung der Uebüng und ihres Einflusses auf das Spiel für das Kind unnötig und nicht angebracht (schon weil sie nicht verstanden würde), angebracht und möglich die Beobachtung der unbewusst eintretenden Spielverbesserung als wertvolle Erleichterung der Erziehung des „Fortschritts" unter geringerer Mühe für Lehrer und Schüler. Beim Unterricht des Erwachsenen Erklärung unerlässlich; weitere Ausgestaltung der Uebung nur für den erwachsenen Schüler und den Selbstunterricht des fertigen Künstlers geeignet. Der Schwerpunkt der Uebung ist jetzt auf die Kontraktion der Rücken- (etc.) Muskeln zu legen, diese wird jetzt Selbstzweck, ihre Abstufung nach Länge und Stärkegrad (stark oder weniger stark, plötzlich oder allmählich eintretend, resp. aufhörend) und unmittelbare Herbeiführung durch Willensimpuls soll erlernt werden. Von dem Versuch, die willkürlich hervorgerufene dosierte Muskelarbeit als Mitarbeit beim Spiel bewusst zu verwerten, rate ich ab (siehe Artikel), es soll der Eintritt der unwillkürlichen Mitarbeit der Rücken- etc. Muskeln abgewartet werden. Diese und ihre Wirkung auf das Spiel soll (und kann) der erwachsene Uebende beobachten. Endstadium der Uebung: Entbehrlichkeit der bewussten Beobachtung der unwillkürlich eintretenden Mitarbeit der Rückenmuskulatur, ihr Versinken in das Unterbewusstsein, automatisch und unbewusst gewordene Mitarbeit der Rücken- etc. Muskeln, hervorgerufen und dosiert unmittelbar durch den Willen, möglichst leicht und klangschön zu spielen.

Wert der Uebung für den Erwachsenen: 1. die

unmittelbar eintretende günstige Wirkung auf das Spiel macht das zeitraubende Einspielen zum grossen Teil entbehrlich. 2. die subjektive Gefühlswahrnehmung der Armleichtigkeit und der eigentümlichen Armfixation (bei Armbewegung und Stillstand) lässt sich bei Uebung der Beobachtung auch während des Spiels bemerken: Bogenführung und Wechsel der Einstellung des linken Arms (sowohl beim Lagenwechsel als auch in derselben Lage bei Saitenwechsel und accordischem Spiel gewinnt an Mühelosigkeit und automatisch eintretender Sicherheit. 3. Herausschieben der Ermüdung beider Arme durch Entlastung der Oberarm-, Schulter-, Brustmuskulatur. 4. die Möglichkeit, den Eintritt der Ermüdung (durch Herabsetzung der Qualität der Leistung) leichter zu erkennen und der Ueberanstrengung der Bewegungsorgane vorzubeugen. 5. möglicherweise; zur Beobachtung geeigneter Fälle möchte ich anregen). Besserung bereits vorhandener, infolge von Ueberanstrengung entstandener Bewegungsstörung. Hilfswirkung zu schnellerer Heilung von Beschäftigungserkrankung, welche ärztliche Hilfe notwendig macht. 6. (ebenfalls als wahrscheinlich angenommen) günstiger, suggestiver, psychisch beruhigender Einfluss bei Befangenheit vor und während der Spielbetätigung unter besonderen Umständen (öffentliches Auftreten, Probespielen etc.) und ihren störenden Begleiterscheinungen. Aus der günstigen Wirkung der Bewegungsübung auf das Spiel und seine Uebung im allgemeinen wird der Schluss gezogen, dass sie in dem speziellen Fall der seelischen Beunruhigung (dass nämlich die Güte der Leistung dann leiden könnte, wenn es besonders auf sie ankommt) und ihrer Folgeerscheinungen (Zittern der rechten Hand,

allgemeines Lähmungsgefühl, Versagen der Technik etc.) ebenfalls günstig wirkt, entweder direkt oder als Unterstützung anderer Versuche die verloren gegangene geistige Ruhe und Konzentrationsfähigkeit auf die Aufgabe wiederzugewinnen.

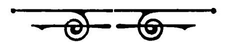
Alle (beobachteten und als wahrscheinlich angenommenen) günstigen Wirkungen der Bewegungsübung werden hergeleitet aus der von ihr bewirkten allgemeinen körperlichen Kräftigung, 2. aus den von ihr hervorgerufenen Vorstellungen (Gefühl der Armleichtigkeit, der Armtragung vom Rücken aus, der scheinbaren Passivität der Armbewegungen unter dem Einfluss der mitarbeitenden Rücken- etc. Muskeln, der äusserst geringen, aber vollkommen ausreichenden Armfixation, durch welche die Arbeit der Rückenmuskeln scheinbar zu der Stelle der Kraftwirkung geleitet wird), welche bei vorgerückter Uebung (wenn die Rücken- etc. Muskeln begonnen haben, unwillkürlich während des Spiels mitzuarbeiten), auch während des Spiels sich einstellen, und endlich auf die automatische, unbewusste Arbeit der Rückenmuskulatur während des Spiels. Der Spielunterricht und seine Methode bleibt derselbe, als wenn die Uebung nicht angestellt wäre, nur die Aneignung seiner Resultate soll durch die Bewegungsübung erleichtert und beschleunigt werden. Je früher mit der Uebung begonnen wird, desto leichter und allmählicher ihre Aneignung bis zur automatisierten, unbewusst gewordenen Mitarbeit der Rücken- etc. Muskeln beim Spiel möglich, desto günstiger ihre Wirkung für die Erziehung zu ruhiger, grosszügiger und leichter Spielbewegung, desto unmittelbarer und unbewusster die Erleichterung der Lernarbeit für den Schüler. Daher meine Ansicht, dass die Uebung dem Anfänger vermittelt

werden soll, sobald er sie begreifen und ausführen kann. Für das Kind ist es selbstverständlich, dass eine Uebung, die ihm gezeigt wird, Nutzen bringt, während der erwachsene Schüler erst von dem Wert der Uebung überzeugt und für sie gewonnen werden muss.

* * *

Diskussion.

Frl. Mary Wurm-Berlin ist erfreut, dass die Calandsche Technik nun auch in die Violin-Methodik hineinbezogen würde, sie ist für alle Zweige der reproduktiven Musik wichtig. Die Schulterblattsenkung wird als etwas ausserordentlich Kompliziertes angesehen und ist im Grunde doch so leicht. Kinder machen sie am leichtesten. Die Senkung verändert sich, je nachdem man forte oder piano spielt. Man soll weder drücken, stossen noch werfen. Die Wirkung auf den Ton ist überraschend. Beim Violinspiel brauche nur der rechte Arm die Schulterbattsenkung ausüben. Herr Davidsohn widerlegt dies, weist auch noch auf einige weitere Unterschiede hin, so sagt Frl. Wurm z. B.: Das Schulterblatt soll beim Spielen gesenkt sein, während ich sage: ich entspanne in dem Moment, in dem ich spiele, ich nehme die gewöhnliche Haltung an und denke während des Spiels nicht an meine Schulterblätter. Frl. Wurm plaidiert für die Herausbildung der Rückenmuskeln, sie könnten sonst keine Arbeit tun. Jedenfalls ist dahin zu wirken, dass die Caland-Lehre mehr und mehr auch beim Violinunterricht angewandt wird.



Die 25 Thesen zur Klaviertechnikfrage.

Von

Eugen Tetzel.

Hochverehrte Anwesende! Wenn ich, der ehrenvollen Aufforderung der Verbandsleitung entsprechend, den so überaus schwierigen Versuch mache, etwas mehr Klarheit und gegenseitiges Einverständnis in die Klaviertechnikfrage zu bringen, so möchte ich Sie vor allen Dingen bitten, mein Bestreben nicht misszuverstehen. Ich will keineswegs eine alleinseligmachende Methode aufstellen, sondern gern jeden nach seiner Fasson selig werden lassen, besonders, wenn er wirklich selig wird! Aber wenn wir sehen, dass so tüchtige Pädagogen sich in ihren Behauptungen scheinbar ganz unversöhnlich gegenüberstehen, wie dies die Antworten auf meine Thesen wieder mit erschreckender Deutlichkeit erwiesen, so muss das seine Ursachen haben, mit deren Aufklärung doch wenigstens die grössten Gegensätze schwinden werden. Denn die Bedingungen unserer Kunst sind genau bekannt, und logisches

Urteil kann nur zu einem Ergebnis führen! Wenn nun geltend gemacht wird, auch in der Kunst führten hundert Wege nach Rom, und jeder Schüler müsse sogar individuell behandelt werden, so steht dies weder im Widerspruch zu meiner Lehrpraxis, noch zu meiner mir gestellten Aufgabe. Diese besteht nämlich hauptsächlich darin, zu zeigen, dass die gegensätzlichen Behauptungen grossenteils gar nicht auf verschiedener Praxis beruhen, sondern überwiegend auf verschiedener theoretischer Ausdeutung und daraus erklärlicher Ausdrucksweise. Jedenfalls ist die technische Ausführungsweise bedeutender Klavierkünstler niemals auch nur entfernt so verschieden, wie dies die aufgestellten Methoden sind! Diese führen zum Teil nur ein Scheindasein auf dem Papier, da sie, oft richtigen musikalischen und technischen Absichten entsprungen, doch meistens nicht sachlich zutreffend beurteilt und wiedergegeben sind. Das muss doch unbedingt zugegeben werden, dass sich die Praxis nur innerhalb der bestimmten Grenzen bewegen kann, welche die gegebenen allgemeinen Vorbedingungen und die Naturgesetze unabänderlich vorschreiben! Auf die richtige Erkenntnis dieses Sachverhalts kommt es also in erster Linie an, und hierbei kann nicht von persönlicher Meinung die Rede sein, da wir uns hier auf wissenschaftlich durchforschtem Boden befinden, welcher überdies auch der gesunden Vernunft eines Laien zugänglich ist.

Um nun eine solche unantastbare Grundlage anzubahnen, auf welcher die praktischen Anweisungen beruhen sollen, sind einige meiner Thesen rein analytischer Natur und können daher nur entweder unbedingt richtig oder falsch sein!

Ueber diese ist eine allgemeine Einigung durchaus möglich und unbedingt nötig! Diejenigen Thesen aber, welche methodische Anweisungen enthalten, können naturgemäss nicht den Anspruch erheben, der einzige Weg zum Ziele zu sein, beruhen jedoch auf langjähriger Erfahrung und sorgfältigster Beobachtung und Forschung. Sie sind zu dem Zweck aufgestellt, um einen sachlich bestimmten Anhalt zur Erörterung der technischen Fragen zu geben, und haben allerdings vielfache ausdrückliche Zustimmung von massgebendster Seite gefunden.

Aus dem Gesagten geht wohl schon hervor, dass uns nichts ferner lag, als etwa eine Abstimmung über die Thesen zu veranstalten! Was hat die Wahrheit mit der augenblicklichen Majorität oder Durchschnittsmeinung gemischter Beurteiler zu tun? Schon Cicero und Plinius, später Moses Mendelssohn, Klopstock u. a. empfehlen, die Stimmen zu wägen, nicht zu zählen, und es ist bekannt, wie scharf sich Goethe über die Majorität äussert. Aber auch das Urteil der Autoritäten ist nicht immer massgebend, am wenigsten in der Musik, da viele ausübende Künstler mehr instinktiv als bewusst spielen. Es wäre daher im Augenblick wohl überhaupt unmöglich, zu bestimmten Entscheidungen zu gelangen, welche als Norm gelten sollten. Der Aufruf, die aufgestellten Thesen zu beantworten, hatte vielmehr den Zweck, jeden einzelnen Pädagogen zu selbständigem Denken über die einzelnen Fragen der Technik anzuregen und durch die einheitliche Bearbeitung der geltend gemachten Meinungen die doch offenbar hier oder dort vorhandenen Irrtümer aufzuklären. Ich hoffte dadurch, uns allen zuliebe einen unfruchtbaren Streit um die

Konsequenzen missverständlicher Voraussetzungen auf ein wohl leider nicht abzuwendendes Mindestmass zu beschränken und somit die Diskussion um so erfolgreicher zu gestalten. Dass „keine Antwort“ als „Zustimmung“ gelten solle, war natürlich nur ein durchaus harmlos gemeintes Mittel, Andersdenkende zu veranlassen, im eigenen Interesse ihre Meinung nicht zurückzuhalten. Im Hinblick auf diesen Sachverhalt dürfte wohl gegen unsere Bestrebungen und die Art ihrer Verwirklichung nichts einzuwenden sein. Jeder Einzelne möge vielmehr den Kongress als Gelegenheit betrachten, seine Einsicht in die Fragen der Klaviermethodik zu bereichern; damit wird auch der Sache am besten gedient!

Was nun die eingelaufenen Antworten betrifft, so sind alle Tonarten darunter vertreten, von „begeisterter Zustimmung zu allen Thesen“ bis zu dem kategorischen Urteil, Lehrer, welche Vollbelastung anwendeten und lehrten, seien „Stümper“ und „sollten ins Gefängnis gesperrt werden“. — Eine heikle Angelegenheit ist die Behandlung der beiden ersten Thesen. Die Besucher des Kongresses 1908 werden sich erinnern, dass wir damals über die Anschlagsfrage nicht hinauskamen, und dass dies nachher allgemein lebhaft bedauert wurde. Ob auf diesem Kongress eine Uebereinstimmung der Meinungen darüber erzielt wird, ist sehr unwahrscheinlich! Dagegen ist es dringend zu wünschen, dass diesmal die technischen Spezialfragen, welche auch auf dem vorigen Kongress 1911 zu kurz kamen, ausführlich erörtert werden. Deshalb bestand die Absicht, die Anschlagsfrage diesmal von der Diskussion auszuschliessen. Nun wurde behauptet, darin läge eine

„Knebelung der freien Forschung". Um nicht den Verdacht zu erregen, die ersten beiden Thesen hätten eine fortgesetzte Prüfung zu fürchten, muss der Versammlung anheimgestellt werden, die zur Verfügung stehende Zeit nach ihrem Ermessen auszunützen. Herr Prof. Dr. Krigar-Menzel hat seinerzeit betont, dass auch weitere Forschungen der Wissenschaft niemals zu einem andern Ergebnis gelangen könnten; eine Beeinflussung der Klangfarbe unabhängig von der Tonstärke sei eben unmöglich. Nun wurde behauptet, es sei unwissenschaftlich, eine Erkenntnis als unantastbar zu betrachten; alles stehe in beständiger Entwickelung, und was gestern für „unmöglich" galt, würde heute durch eine neue Entdeckung zur Tatsache. Verzeihung, da liegt eine bedeutsame Verwechselung vor! Nur eine neue Erfindung, d. h. eine vordem nicht versuchte Anordnung von Vorbedingungen kann neue Erscheinungsformen der ewig unwandelbaren Naturkräfte veranlassen! Bestimmt gegebene, in ihrer Funktion sich gleichbleibende und genau bekannte Vorbedingungen aber, wie sie bei der Hammermechanik des Klaviers vorliegen, können jedoch in ihrer einzig möglichen Wirkungsweise unfehlbar erkannt werden! Eine verschiedene Entscheidung geschulter Fachleute ist hier gänzlich ausgeschlossen. Es könnte sich nur darum handeln, ob der eine oder andere von ihnen in äusserster wissenschaftlicher Genauigkeit Faktoren in Betracht zöge, welche von den anderen nicht etwa vergessen, sondern als für die Praxis belanglos übergangen wurden, da ihr Einfluss nicht nur theoretisch zweifelhaft, sondern in jedem Falle unmerklich gering ist, die auch nicht diejenigen Unterschiede im Klange hervorzurufen geeignet sind, welche wir in der

Praxis als Anschlagsnüancen wahrnehmen. Aus diesem Grunde ist es nicht unwesentlich, dass der wissenschaftliche Beurteiler auch womöglich musikalisch beanlagt und erfahren ist. Dies trifft aber bei den drei von mir zu Hilfe gerufenen Physikern Planck, Rubens und Krigar-Menzel in besonders hohem Masse zu. Trotzdem ist noch seitens einiger Musiker der Versuch gemacht worden, vermeintlich nicht berücksichtigte Faktoren gegen die ersten beiden Thesen geltend zu machen. Ich werde die gemachten Einwendungen gewissenhaft berücksichtigen und gehe somit zu den Thesen über.

1. These: „Beim Hammerklavier ist eine nachträgliche Beeinflussung des einmal erzeugten und ausgehaltenen Tons durch Drücken oder dergl. vollständig ausgeschlossen."

Hierzu ist bemerkt worden, dass abwechselnde Hebung des Einzeldämpfers durch die Taste und aller Dämpfer zusammen durch das Pedal ein schnelleres Abnehmen der Tonstärke veranlasse. Demgegenüber muss die selbstverständliche Tatsache betont werden, dass ein ausgehaltener Ton am schnellsten abnimmt, wenn gar kein Pedal angewandt wird. Ein künstlich beschleunigtes Abschwellen könnte natürlich nur vermittelst leichten Berührens der Saiten durch die Dämpfer geschehen, wie dies durch vorsichtigen Pedalwechsel bei nicht niedergehaltenen Tasten stattfindet. — Umgekehrt soll eine Verstärkung des Klanges herbeigeführt werden, indem der Dämpfer noch etwas weiter von der Saite entfernt wird. Wenn man auch die praktisch allerdings verschwindend geringe Hemmung der Schallwellen durch die Nähe des Dämpfers theoretisch zugestehen muss, so spricht doch eine auffallende Verkennung der Naturgesetze aus der er-

wähnten Annahme. Wie soll die Vergrösserung der Entfernung eines Klanghemmnisses zugleich den Ton beleben? Die aufgebrauchte Energie der schwingenden Saite ist unwiederbringlich dahin, und eine Zufuhr neuer Energie ist eben nur durch wiederholten Anschlag möglich. Es kann sich höchstens darum handeln, dem Rest derselben günstige Wirkungsmöglichkeit zu geben. So kann der angeschlagene Ton durch nachträgliche Anwendung des rechten Pedals eine andere Klangfarbe, volleren Klangcharakter und längere Klangdauer erhalten als ohne Pedal. Doch ist dies eine Sache für sich, während sich die ersten Thesen nur auf den Einfluss des Anschlages beziehen. — Nun wurde aber gar behauptet, die Richtung des Druckes auf die Taste übe verschiedenen Einfluss auf den Klangcharakter: vorwärts gerichteter Druck erzeuge einen glänzenden, frischen Klang, rückwärts gezogener Druck einen matten, weichen, dunkeln. Ein Beweis dieser leeren Behauptung wurde natürlich gar nicht versucht. Damit aber nicht genug, wurde behauptet, die Hohlräume des menschlichen Körpers bildeten einen Resonanzkasten für den Klavierton, welcher dessen Klang je nach der Art der Muskelspannungen verschieden färbe! Ich verzichte auf jede Bemerkung hierzu. —

2. These: „Durch die physiologische Anschlagsweise lässt sich immer nur die Stärke des Klaviertons unmittelbar beeinflussen, während die Klangfarbe eine ihr parallele Begleiterscheinung ist. Es kann im übrigen nur darauf ankommen, störende Anschlagsgeräusche durch die Anschlagsart möglichst zu vermeiden."

Hiergegen wurden folgende Behauptungen ins

Treffen geführt: 1. Bei plötzlichem Anschlag biege sich der Hammerstiel, und dies mache den Klang scharf. — Zunächst ist zu bemerken, dass der Hammerstiel sich in jedem Falle etwas biegen muss, da es absolut starre Hebel nicht gibt, und Holz ziemlich elastisch ist. Es kann sich also nur um verschiedene Grade der Biegung handeln, je nachdem die Bewegung allmählich oder plötzlicher eingeleitet wird. Diese Biegung ist aber so gering, dass sie praktisch bedeutungslos ist. Ausserdem gleicht sich diese minimale Biegung sicherlich während der Zeit aus, in welcher der Hammer von seiner Ruhelage in die Anschlagslage übergeht. Sollte aber noch ein Rest dieser Biegung im Anschlagsmoment vorhanden sein, so würde dieselbe nur eine verschwindend geringe Drehung des Hammerkopfes und somit eine entsprechend geringe Verrückung der Anschlagsstelle verursachen. Wie aber die Klavierbauer bestätigen, ändert eine so minimale Verlegung der Anschlagsstelle den Klang nicht in wahrnehmbarer Weise, am wenigsten aber in der Weise, welche die ästhetische Anschlagswirkung beim musikalischen Vortrag erklärt. Bekanntlich differiert die Anschlagsstelle bei den Instrumenten der verschiedenen Klavierbauer sowie auch bei den versuchsweise konstruierten Modellen derselben Firma unvergleichlich viel mehr, ohne die vermuteten Unterschiede des Klanges herbeizuführen! — 2. „Anschlagsgeräusche kämen nicht nur als störend in Betracht, sondern sie beeinflussen auch den Klangcharakter.“ — Das ist eine psychologische Frage, zu der man nur auf Grund subjektiver Wahrnehmung Stellung nehmen kann. Ich für meine Person weiss jedenfalls die begleitenden Anschlags- und Mechanikgeräusche deutlich von der Klang-

wirkung der Saite zu trennen. Keineswegs halte ich jedoch solche Geräusche für absichtlich anzuwendende Ausdrucksmittel, sondern sie stören mich nur, und ich suche sie daher durch die Anschlagsart möglichst zu vermeiden. Damit erledigt sich der Einwand aber von selbst. — 3. Das langsame Aufsetzen des Dämpfers veranlasse einen „schwebenden" Klang. — Meine These befasst sich mit dem Anschlag des Tons, während sein Abschluss durch den Dämpfer die Unterschiede der Spielgattungen (Legatissimo, Legato, Nonlegato usw.) bedingt. Dass die Spielgattungen auch ästhetisch zu bewertende Rückwirkungen auf den Klang üben, habe ich nie bestritten. Der von mir bekämpfte Aberglaube besteht vielmehr in der Annahme, dass auch ein erster oder nach längerer Pause angeschlagener und ausgehaltener Ton, bei dem doch der Dämpfer nicht in Frage kommt, bei gleicher Tonstärke an sich verschieden ausfallen könne. 4. Dieses Vorurteil sucht eine Zuschrift durch die Behauptung zu rechtfertigen, der Anschlag des Hammers könne nach Belieben des Spielers eventuell schon geschehen, wenn der Dämpfer noch auf den Saiten läge. Das ist aber bei normaler Beschaffenheit des Klaviers unmöglich und würde durch entsprechende Aenderung der Mechanik stets der Fall sein, hängt also nicht vom Anschlag ab! 5. Auf die Behauptung, Herr Geheimrat Riecke wäre anderer Ansicht als die Berliner Physiker, kann ich aus einem Briefe desselben vom 11. d. Mts. folgendes mitteilen: „Mit den Sätzen meines Kollegen Planck bin ich vollkommen einverstanden!" Ueber den etwa in Betracht zu ziehenden Einfluss der Eigenschwingungen des Hammers schreibt er: „Es handelt sich dabei um

Probleme, die wohl nur physikalisches Interesse besitzen, ... wenn Sie wollen, um Spitzfindigkeiten; ... es ist aus mehreren Gründen wahrscheinlich, dass sie unter der Schwelle des Wahrnehmbaren bleiben. Für eine Theorie des Anschlags können dieselben nicht in Betracht kommen."

3. These: „Die an sich indifferenten Tonstärken des Klaviers erhalten durch die künstlerische Abmessung ihrer Verhältnisse in dynamischer und rhythmischer Beziehung erst die musikalisch gewollte ästhetische Wirkung."

Die Wichtigkeit dieser Verhältnisse ist natürlich von keiner Seite bestritten worden. Die These erhält aber erst ihre volle und in methodischer und pädagogischer Hinsicht so entscheidende Bedeutung, wenn erkannt wird, dass Tonstärke und Tonlänge die einzigen durch den Anschlag unmittelbar zu beherrschenden Ausdrucksmittel des Klavierspiels sind. Es wurde nur von einer Zuschrift bemerkt, dass insofern die ersten beiden Thesen die Voraussetzung für die dritte bilden.

Vielfach hält man aber für unmöglich, dass blosse Tonstärken (nur noch durch Unterstützung des Pedals) die Täuschung so reicher und feiner Farbennüancen erzeugen sollten, wie sie einem Anschlagskünstler zu Gebote stehen. Das ist gar nicht so wunderbar, wenn wir bedenken, dass doch auch die Klangfarbe eines Tons durch die dynamischen Verhältnisse der Obertöne zustande kommt! Wenn uns doch die Untersuchung der physikalischen Vorbedingungen zu der logischen Gewissheit führt, dass alle Anschlagsunterschiede auf verschiedene Tonstärken hinauskommen, so müssen wir eben daraus die Lehre und Nutzanwendung entnehmen! Spielt

nun ein Künstler den höchsten musikalischen Anforderungen entsprechend, so kann es dem Zuhörer gleichgültig sein, ob jener dies in der richtigen Erkenntnis der musikalischen Ausdrucksmittel und ihrer zielbewussten Anwendung tut, oder ob er darüber niemals nachgedacht hat, und nur instinktiv spielt, oder ob er etwa ganz irrtümliche Vorstellungen davon hat, deren schädliche Rückwirkung eben sein musikalischer Instinkt verhindert. Sobald dieser Künstler aber Unterricht gibt, hat er die unbedingte Pflicht, dem Schüler nur sachlich richtige Anweisungen zu geben! Die Anschlagsfrage darf also vom Pädagogen nicht beiseite geschoben, sondern muss im Interesse des Klavierunterrichts unbedingt zur allgemeinen Erkenntnis der Wahrheit durchgeführt werden! Denn selbst der geringere Fehler, sich auf musikalische Anforderungen zu beschränken und deren technische Verwirklichung dem Schüler zu überlassen, vernachlässigt die Pflicht des Lehrers, jenem nach jeder Richtung überwachend, ratend und helfend zur Seite zu stehen. Will der Lehrer aber auch für den Anschlag bestimmte Anleitung erteilen, so darf er nicht selbst in irrigen Anschauungen befangen sein. Zielbewusste Anleitung in dieser Richtung kann dagegen verhältnismässig geringes musikalisches Talent erstaunlich entwickeln und höhere Begabung am schnellsten der Reife zuführen. Der beste Beweis, dass es sich beim sogen. „guten Anschlag“ um eine rein musikalische Angelegenheit handelt, liegt in der bekannten Tatsache, dass hochbegabte Kinder auch ohne diesbezügliche Anleitung einen guten Anschlag zu haben pflegen, während kein Anschlagsrezept der Welt einem gänzlich empfindungslosen Spiel zu einer guten Klangwirkung verhilft. Damit

ist aber keineswegs gesagt, dass nicht diese oder jene Anschlagsweise das Gelingen der musikalischen Intentionen begünstigt. Entscheidend für die Wirkung ist aber niemals die physiologische Anschlagsweise als solche, sondern: musikalisches Verständnis, warmes Empfinden und feines ästhetisches Urteil, alles überwacht durch ein geübtes Ohr! Diese Vorbedingungen eines Spielers führen, sei es nun bewusst oder unbewusst der Mittel, diejenigen dynamischen Verhältnisse und agogischen Beeinflussungen herbei, welche im Verein mit zweckmässigem Pedalgebrauch die subjektive Täuschung der verschiedensten Klangcharaktere erzeugen. Das Vorurteil aber, dass Muskelspannung einen veredelnden Einfluss auf die Tonqualität übe, muss zu unzweckmässigen technischen Massnahmen verleiten, welche nicht nur die technische Entwickelung verzögern oder gar vereiteln, sondern auch die Veranlassung zu physiologischen Erkrankungen bilden können. Der Lehrer soll aber zugleich der Arzt des Schülers sein, der solchen Erkrankungen durch Anweisung und Ueberwachung im allgemeinen vorzubeugen weiss. — So kommen wir zur Hauptfrage, der Wahl und Ausbildung der technischen Mittel.

4. These: „Der Armanschlag geschieht durch Sinkenlassen des Armgewichts. Die durch Armanschlag bewirkte Tonstärke hängt davon ab, wie schnell die armtragenden Muskeln das Armgewicht sinken und durch entsprechende Fixierung der Gelenke auf den Tastenwiderstand wirken lassen."

Diese These fasst in Worte, was unabhängig von jeder Meinung und Methode nach den Naturgesetzen notwendig so geschehen muss! Der Arm hat ein nicht unbeträchtliches Gewicht, welches durch die armtragenden Muskeln in der Schwebe

gehalten werden kann. Wird die Spannung dieser Muskeln verringert, so gewinnt die Gewichtswirkung die Oberhand, die Gewichtsmasse folgt dem Gesetz der Schwere, sie sinkt und trifft an den Tasten einen Widerstand. Derselbe ist, wie jeder Widerstand, relativ, d. h. er schwankt je nach der Schnelligkeit, mit der er überwunden wird. Je nach dem Grad des Widerstandes wird ein entsprechender Teil der sinkenden Gewichtsmasse gestützt, bis die physiologische Arbeitsleistung in dem Anschlag des Hammers das Ende ihrer musikalischen Nutzanwendung findet. Genau der Entspannung der armtragenden Muskeln entsprechend sinkt die Armlast allmählich oder schneller, bei plötzlicher Entspannung in Form des relativ freien Falls. Soll aber der Tastenwiderstand noch schneller überwunden werden, als die Vollbelastung bei der angewandten Fallhöhe bewirken kann, so muss der Arm durch aktive Anspannung der Rumpfmuskeln abwärts gezogen werden. Dies kommt jedoch nur zur Erzielung grosser Tonstärke in Anwendung, während für gewöhnlich der Kraftvorrat ausreicht, den wir in der Gewichtsmasse besitzen. Das allgemeine Prinzip des Armanschlages ist daher das des Dampfbären, bei welchem die Dampfkraft auch nur die vorbereitende Hebung vollzieht, während die praktische Arbeitsleistung nur durch die Eigenschwere geschieht. Während der Dampfbär aber eine starre Masse darstellt, besteht der Arm aus mehreren miteinander durch anatomisch lose Gelenke verbundenen Gliedabschnitten. Bei schlaffen Muskeln äussert sich daher nicht seine ganze Schwere wie beim Dampfbären, sondern nur die der aufliegenden Gliedabschnitte wie beim schleifenden Ende eines Schlepptaus. Soll aber

der Arm seine volle mechanisch mögliche Schwerwirkung ausüben, so kann dies nur geschehen, indem die Zwischengelenke seiner Gliedabschnitte fixiert werden, der Arm also einen mechanisch gelenklosen Gewichtshebel darstellt. Bei allen mittleren Belastungsgraden teilen sich die Antagonistenpaare in die Aufgabe der Gelenkfixierung, bei der Vollbelastung geschieht letztere durch die Muskeln auf der Unterseite des Armes allein als einseitige Gelenkfixierung, während eine solche bei Nullbelastung durch die armtragenden Muskeln geschieht.

Nun wurde behauptet, die Ausnützung der Armschwere sei „falsch“, da sie ein Hemmnis der Schnelligkeit bilde. Darauf kann ich nur erwidern, dass man etwas nicht „falsch“ nennen kann, was von den mechanischen Gesetzen vorgeschrieben ist! Die Schwere ist da; man muss sich also mit ihr abfinden, und da man sie nicht unwirksam machen kann, muss man sie praktisch ausnützen, auch wenn man dies theoretisch leugnet! — Auf die in mehrfacher Beziehung irrtümliche Bemerkung, alle Gewichte sänken immer mit derselben Geschwindigkeit zur Erde, will ich kurz darauf hinweisen, dass der betreffende Einsender die Frage des Widerstandes gänzlich übersehen zu haben scheint. Denn bekanntlich fallen die Körper nur im luftleeren Raum gleich schnell, und schon der geringe Widerstand der Luft übt seine hemmende Wirkung aus. Was soll aber diese Bemerkung, wenn wir doch einerseits das Sinken des Armgewichts durch die Muskeln in der Gewalt haben, andrerseits der erhebliche Tastenwiderstand zu überwinden ist!?

5. These: „Der Anfänger ist daher zuerst mit den Gewichtszuständen des Arms und ihrer praktischen Verwendung vertraut zu machen.“

Hier muss ich Missverständnissen vorbeugen. Es wurde mehrfach geltend gemacht, „die Anfänger sollten zuerst in die „Fingertechnik“ eingeführt werden“, „mit dem Legatospiel könne nicht früh genug angefangen werden“ usw. Dass das Legato die Grundlage der Lauftechnik ist, und dass die andern Spielgattungen sich erst auf dieser Grundlage günstig entwickeln können, vertrete auch ich und halte für selbstverständlich, dass die Anfängerstückchen aus melodischen Legatoverbindungen bestehen sollen. Das Legato bedarf aber einer zweifachen Vorbereitung, die im weiteren Verlauf nebeneinander vervollkommnet werden muss: Ehe eine Legatoverbindung ausgeführt werden kann, muss der „Einsatz“ des ersten Tones durch Armbewegung geschehen; das Binden selbst setzt eine gewisse elementare Beherrschung der Finger voraus. Aber schon der Einsatz kann durchaus fehlerhaft geschehen, und es ist ja bekannt, dass viele Anfänger Schulter und Arm krampfhaft versteifen, wenn sie nur einen Ton anschlagen wollen. Eine anschauliche, durch die Praxis unterstützte Anleitung zum Armanschlag ist da immer ratsam, oft aber unentbehrlich, wenn physiologisch unzweckmässige und schädliche Armzustände vermieden werden sollen, welche als eingewurzelte Gewohnheit viel schwerer zu verbessern sind. Ich bin gewiss weit davon entfernt, den Schüler mit physiologischem Ballast, den er nicht verstehen kann, und der ihm nichts nützen würde, behelligen zu wollen. Hier handelt es sich aber nicht um graue Theorie, sondern um lebendige Praxis und um notwendige Vermeidung von Grundfehlern, die nur vermittelst einer klaren Anschauung der physiologisch-mechanischen Ver-

hältnisse mit Sicherheit gelingt. Mehr sollte diese These nicht ausdrücken.

6. These: „Der Fingeranschlag geschieht durch Anspannung des Fingerbeugers, doch hängt seine Kraftentfaltung praktisch von der Grösse der Belastung ab, deren Stütze der Finger nach dem Anschlag ist, sowie von der Schnelligkeit des Stützenwechsels."

Diese These ist rein analytisch. Sie behandelt die grundlegende und bisher oft falsch beantwortete Frage, welchen Anteil die Muskelkraft der Fingerbeuger und welchen Anteil die Gewichtsbelastung seitens des Arms an der physikalischen Arbeitsleistung beim glatten Legato hat. Unter dem „glatten" oder „ruhigen Legato" soll verstanden werden, dass die Tongebung hier nicht durch schwingende Armbewegung unterstützt wird, wie dies beim „pesante" zweckmässig ist. — Da mechanische Arbeit das Produkt aus Masse und Weg ist, so ergibt sich von vornherein, dass die zur Tonerzeugung erforderliche Arbeit nur dann von der Gewichtsmasse des Arms geleistet wird, wenn diese sich zum Anschlag senkt. Da dies beim glatten Legato eben nicht der Fall ist, so kann die Belastung bei der Tonerzeugung nicht unmittelbar wirksam sein. Also geschieht die direkte Arbeitsleistung beim ruhigen Legato nur durch den Fingerbeuger. Der praktische Versuch zeigt aber, dass der Finger verhältnismässig machtlos ist, wenn er nicht im Knöchelgelenk einen seiner Arbeitsleistung genügenden Widerstand findet. Denn jeder Hebel bedarf zur Ausübung seiner Wirksamkeit einer sogenannten Operationsbasis. Dieser zur Entwicklung der Fingerkraft unentbehrliche Widerstand wird aus dem Gewichtsvorrat der Armmasse

je nach Bedarf entnommen. Die Belastung spielt also beim Fingeranschlag nur die allerdings praktisch erforderliche Rolle des festen Rückhalts für die Hebeltätigkeit der Finger, so gering ihre Bewegung auch sein mag. Obgleich dieser Widerstand während des Anschlags nötig und sein Grad massgebend ist, so versteht es sich von selbst, dass jeder Finger erst nach seinem Anschlag der alleinige Träger der ganzen angewandten Belastung sein kann. Da nun aber die Belastung nur den nötigen Widerstand bietet, ist sie mechanisch belanglos, wenn sie nicht als solcher ausgenützt wird, d. h. wenn die Fingersenkung nicht so schnell geschieht, wie der Widerstand zulässt. Dies geschieht aber nur bei schneller Uebertragung der Belastung von einem Finger zum andern. — Durch diese Darstellung des Sachverhalts bin ich der Notwendigkeit überhoben, auf einzelne Einwände einzugehen, die wohl nur auf Missverständnis der These beruhen, und die somit widerlegt sind.

7. These: „Vor jedem Versuch, gebunden zu spielen, muss der Anfänger erst bei Nullbelastungszustand des Arms lernen, die einzelnen Finger durch leichte Bewegungen seinem Willen untertänig zu machen.“

Hiermit ist nur die schon vorhin erwähnte elementare Fähigkeit gemeint, die einzelnen Finger der Absicht entsprechend zu bewegen. Es ist die zweite Art der Vorbereitung für das Legato, welche jedoch nur etwa eine Woche lang nötig ist. Die eigentliche Beherrschung der Finger kann sich natürlich nur beim Legato allmählich entwickeln. — Nun wurde behauptet, „Nullbelastung versteife bei Anfängern den Arm“. — Das wäre eben ein Verstoss gegen These 10, der durchaus vermieden werden

kann! — „Es würde hierdurch gute Handhaltung verhindert.“ — Es fragt sich zunächst, was gute Handhaltung ist. Nach meiner Ansicht immer die zweckmässige, wie diese auch aussehen mag! Wollen wir Schüler mit sogenannter „guter Handhaltung“ dressieren, oder wollen wir gute Klavierspieler heranbilden?! — Erwähnen will ich noch, dass ein englischer Pädagoge schreibt, zuerst sei Gewichtsanschlag mit der geballten Faust zu erlernen!

8. These: „Das Legato selbst muss von Anfang an unter Belastung, am besten unter Vollbelastung, geübt werden.“

Es kann wohl nicht geleugnet werden, dass das sogenannte „jeu perlé“ eine höhere Anforderung ist, welche erst einer durch Legatospiel durchgebildeten Hand zugemutet werden kann. Es entsteht dann bei Anwendung der Nullbelastung von selbst. Jedes wirkliche Legato setzt aber einen gewissen Grad von Belastung voraus. So wichtig nun gerade die mittleren Belastungsgrade und ihre Schwankungen für das künstlerische Klavierspiel sind, so halte ich ihre Anwendung für eine schon schwierigere Anforderung. Denn physiologisch einfach sind nur die beiden Grenzbelastungszustände: Nullbelastung und Vollbelastung. Bei der Nullbelastung sind nur die armtragenden Muskeln aktiv gespannt, bei der Vollbelastung nur die Muskeln auf der Unterseite des Arms, welche wie bei einer Kettenbrücke das Durchknicken der Zwischengelenke verhindern. Bei allen dazwischen liegenden Belastungsgraden werden aber die Antagonisten gleichzeitig im umgekehrten Verhältnis in Anspruch genommen; die einen müssen leisten, was die andern an Tragen oder Stützen des Ge-

wichts nicht leisten. Die Anwendung der Vollbelastung ist aber nicht nur physiologisch einfacher und daher leichter, sondern sie ist auch der Entwicklung der Technik günstiger. Wenn ein Kind immer schwebend erhalten würde, so würden seine Beine niemals die zum Tragen des Körpers nötige Standfestigkeit und Bewegungskraft erlangen. Die später einmal nötige Fingerkraft wird daher nur entwickelt, wenn der Schüler sie als Gewichtsstütze behandeln lernt. Und dies geschieht, wie beim Laufenlernen, am besten von Anfang an, sobald die erwähnten Vorübungen ihren Zweck erfüllt haben. — Nun fürchtet man wie bei der Nullbelastung, die „Vollbelastung brächte Versteifung des ganzen Arms beim Anfänger hervor". — Ja, wenn mit Versteifung eine krampfhafte Anspannung der Antagonisten gemeint ist, so kann ich wieder nur antworten, dass dieselbe bei richtiger Anleitung unbedingt zu vermeiden ist! Freilich stellt sich ein Schüler ungeschickter an als der andere; aber wenn man meint, die Kinder seien dümmer als Erwachsene, da irrt man sich eben! Die Intelligenz hat gar nichts mit dem Alter zu tun; nur fasst man die Erwachsenen mehr mit Glacéhandschuhen an und übersieht ihre eventuelle Beschränktheit, indem man sich doch nichts merken lassen darf! — Erwähnen möchte ich auch hier wieder, dass derselbe englische Pädagoge wie vorhin schreibt: „Legato unter Vollbelastung sei himmelschreiender Unfug, für den ich ins Gefängnis gesperrt werden sollte!" — Dass starker aktiver Druck bei Nullbelastung möglich sei, ist eine seltsame Verkennung der mechanischen Gesetze, die wohl schon gelegentlich der 6. These genügend widerlegt wurde.

9. These: „Ein Ueberschreiten der Vollbelastung

durch Anspannung der Muskeln auf der Unterseite des Arms und der Rumpfmuskeln, also aktives Drücken, ist möglichst zu vermeiden."

Hier sind einander ganz widersprechende Meinungen und extreme Behauptungen aufgestellt worden, der beste Beweis des Irrtums! Aktives Drücken dürfe nie angewandt werden", und: „Aktives Drücken brauche kein Ueberschreiten der Vollbelastung zu sein und solle bei Nullbelastung (!) in allen Stärkegraden vom geringsten bis zum stärksten dem Anschlagsmuskel erreichbaren Kraftaufwand geübt werden." — Nach meinen vorherigen Darlegungen habe ich dem nichts weiter hinzuzufügen. — Die Begründung der These selbst liegt in der bei lange hintereinander anhaltendem aktiven Armdruck stattfindenden Ermüdung und Ueberanstrengung der Muskeln, die sich zunächst in Lähmung der Spielfertigkeit und bei stärkerem Missbrauch in physiologischer Erkrankung äussert. Verlangte grosse Kraftgebung zwingt aber den Spieler oft, über den Zustand der Vollbelastung hinauszugehen, und zwar um so eher und mehr, je leichter sein Arm ist. Es ist aber dann ratsam, wenn irgendmöglich, nach dem Anschlag den Muskeln durch Aufheben der Belastung wenigstens für eine kurze Zeit Gelegenheit zur Erholung zu geben.

10. These: „Gleichzeitige Anspannung der Antagonisten beim Nullbelastungszustand (schwebendem Arm) ist zwecklos und schädlich."

Auch hier stehen sich die eingesandten Behauptungen unvereinbar gegenüber: „Gleichzeitige Anspannung der Antagonisten sei überhaupt immer schädlich" und: „Jede ruhige Haltung des Arms ohne Stütze sei nur durch gleichzeitige Kontraktion von Antagonisten möglich." — Dass alle mitt-

leren Belastungsgrade auf einer sich gegenseitig ergänzenden gleichzeitigen Anspannung der Antagonisten beruhen, war schon vorhin erwähnt. Dass gewisse, die Stellung im einzelnen regulierende kleinere Muskeln auch bei Nullbelastung tätig sind, ist einleuchtend; sicher aber ist, dass der von den Schultermuskeln getragene Arm normalerweise nicht gleichzeitig von den Rumpfmuskeln abwärts gezogen wird. Das wäre eine nutzlose Vergeudung der Kräfte, deren sich die Natur nicht schuldig macht.

11. These: „Die Armrollung findet selbst unbeabsichtigt statt, indem der Arm seine dem Wechsel der Gewichtsstützen entsprechend verschiedene Gleichgewichtslage sucht und findet.“

Hierzu ein Wort der Erklärung. Ruht die Belastung auf einem seitlich gelegenen Finger, also besonders dem ersten oder fünften, so würde die einseitig gestützte Gewichtsmasse bei wagerechter Handhaltung an der andern Seite herabsinken, wenn sie nicht durch den betreffenden Rollmuskel daran verhindert wird. Der Arm findet aber seine Gleichgewichtslage, wenn sich der Handrücken an der Seite des stützenden Fingers senkt. Nur in dieser Gleichgewichtslage hat der Arm das Gefühl des ungestörten Ruhens, und erstere wechselt je nach der Lage des Stützfingers, woraus sich die Rollung von selbst ergibt. Rollung und Gewichtsempfinden stehen also in der innigsten Beziehung zueinander.

12. These: „Die Armrollung als Anschlagsbewegung und der Rollschwung als Kraftquelle sind beim Klavierspiel zum Vorteil des Gelingens von Anfang an zu verwenden, und ebenso systematisch auszubilden wie Fingertätigkeit und Gewichtsbeherrschung.“

Hierzu der gleiche Widerstreit der Meinungen wie betreffs der Belastung. Der eine Einsender schreibt, die Rollung müsse angewandt werden, „wenn der Schüler das erste Mal seinen Daumen dem Klavier zulenkt"; der andere fürchtet, sie würde die Hand unruhig machen und eine gründliche Ausbildung der Finger verhindern; der dritte sagt, man solle in den ersten 3—4 Jahren (!) die Ruhe der Hand nicht durch Rollbewegungen stören, da dies das sichere Greifen verhindere; endlich wird behauptet, „andauerndes Spiel mit Rollung verrenke den Arm und sei deshalb auszumerzen." — Ich kann zu alledem nur sagen, dass ich von der Rollung weder Verrenkungen der Gelenke noch andere Nachteile befürchte, sie im Gegenteil als überaus wichtige Anschlagsfunktion befürworte. Da sie vielmehr teilweise von selbst stattfindet, so bringt ihre Unterdrückung durch starre Haltung physiologische Hemmungen auch der Fingertätigkeit mit und stört die Gewichtsbehandlung.

13. These: „Die Bedeutung der Rollung steht im umgekehrten Verhältnis zu der je nach der Greifspannung wechselnden Spieltauglichkeit der Finger."

Dies ist nur von zwei Einsendern nicht verstanden, sonst aber nicht bestritten worden. Um Zeit zu sparen, verweise ich auf die ausführliche Erklärung in der Nummer des „Klavier-Lehrer" vom 1. Dezember 1907 und die Ausführungen auf S. 37 meines Buchs über die Klaviertechnik, die dann auch von Prof. Ritschl bestätigt wurden.

14. These: „Der Arm ist in seiner Masse sowie in deren Bewegung stets als Ganzes zu betrachten und zu behandeln."

Es ist als ein Widerspruch hierzu ausgelegt worden, wenn ich ausserdem zugleich Fingerhub

und Aktivität aus dem Handgelenk anerkenne. Wenn man springt, behandelt man seinen Körper in seiner Masse und in deren Bewegung auch als Ganzes, und doch bewegt man dabei einzelne Glieder! Natürlich ist hier das einheitliche Zusammenwirken der in mechanischer Wechselbeziehung stehenden Einzelbewegungen gemeint. Aber auch darüber denkt man verschieden: „Es gäbe auch einzeln angewandte isolierte Bewegungen." — Genau genommen, nein, und dem praktischen Anschein nach, selten! — Es gäbe auch „Armwurf ohne irgendwelche Gewichtsfreilassung des Arms". — Ein Wurf äussert sich immer in der Schwungkraft der Gewichtsmasse. Das Gewicht des geworfenen Arms ist also frei, soweit dieser Ausdruck überhaupt bei einem Körperteil zulässig ist. Auch sehe ich die Beziehung zu dieser These nicht. — „Der Arm sei als gelenkloser Hebel zu betrachten. Er solle nicht als Kraftspender, sondern als Kraftvermittler gelten." — Nein, ich verwahre meine These dagegen, in dieser, den Gesetzen der Mechanik widersprechenden Weise ausgedeutet zu werden!

15. These: „Die Anforderungen an die Kraftentfaltung des Spielers müssen seiner Armschwere Rechnung tragen."

Das ist eine selbstverständliche Forderung. Das Gegenteil geschieht aber oft und muss die Muskeln ermüden, die Technik beeinträchtigen und die Gesundheit schädigen.

16. These: „Zur Erlangung von Fingerfertigkeit übe man alle zahlenmässig möglichen Reihenfolgen von zwei, drei, vier und fünf Fingern, alle Tonleitern und Arpeggien, sowie verhältnismässig wenige, aber sorgfältig gewählte Geläufigkeitsetüden."

Dem ist kaum widersprochen worden, und es ist auch nichts hinzuzufügen. Es wurde empfohlen, zur Vorschulung langsame Dehnübungen machen zu lassen, wogegen ich nichts einzuwenden habe, wenn es nicht übertrieben wird. — „Grosse Arpeggien seien nicht geeignet, die Fingerbewegung zu entwickeln.“ — Die Rollung wirkt hier mit; aber gleichviel, zu den grossen Arpeggien gehört doch gleichfalls Fingerfertigkeit, und diese Verquickung muss jedenfalls auch geübt werden!

17. These: „Zur Erlangung von Staccatotechnik lerne man, das Armgewicht durch einheitliche Armbehandlung, nicht zum wenigsten aber durch Aktivität aus dem Handgelenke, von Taste zu Taste weiter zu balancieren.“

Auch hier wieder unversöhnliche Gegensätze: Ein Einsender empfiehlt, man solle die verschiedenen Grundformen der Bewegung „separat“ üben, der andere schreibt: „Das Handgelenk sei fest und dennoch elastisch“, der dritte „braucht ein durchaus passives Handgelenk und passive Finger“. — Was soll man dazu sagen? — Die These selbst ist durch These 14 begründet. Natürlich herrscht die Armbewegung vor, wenn es sich um grosse Tonerzeugung handelt, während Hand- und Fingeraktion überwiegen, wenn es auf Kürze, Leichtigkeit und schnelle Figuren ankommt. Gänzlich unbeteiligt soll aber die eine oder andere Funktion niemals sein!

18. These: „Staccatoläufe und Oktavengänge sind daher, bei langsamer Folge beginnend, quasi legato oder portato zu üben, wobei die Schnelligkeit ganz allmählich zu steigern ist.“

Die gleichen Widersprüche: „Staccato nur aus dem Handgelenk“ — und: „Handgelenk starr

fixiert!“ Ein dritter lehrt Staccato-Oktaventechnik durch Unterarmrollung! — Die Begründung dieser These liegt in der Tatsache, dass bei schnellster Tonfolge die anschlagenden Fingerkuppen auf dem kürzesten Wege blitzschnell zum neuen Anschlagsmoment übergehen müssen. Wie kann man das besser üben, als wenn man es bei langsamer Tonfolge ebenso macht?! Bei der schnellsten erreichbaren Tonfolge gibt es im Nonlegato keine Abstufungen der Kürze mehr, und andererseits erlangt man dadurch die Fähigkeit, bei langsamerer Tonfolge beliebig kurz anzuschlagen.

19. These: „Zu treffende, entfernte Tasten sind durch Schwungbewegung zu erreichen und ohne aktiven Druck anzuschlagen, nachdem man die Absprungstaste als Stütze der Vollbelastung ruhig verliess.“

Hierfür sind geradlinige Gleitbewegungen empfohlen worden. Freilich zwingt oft die erforderliche Schnelligkeit der Sprungbewegung dazu, einen möglichst kurzen Weg zu nehmen. Da aber die Taste eine senkrechte Bewegung hat, kann es sich immer nur um einen sehr flachen Bogen handeln. Eine Schwungbewegung ist aber auch in dieser Form möglich und ratsam. Es kommt dabei mehr auf den physiologischen Armzustand als auf die Form des Weges an, und gerade das Gefühl des Schwunges ermöglicht Schnelligkeit ohne Hast und daher die besten Bedingungen für die Treffsicherheit. Die Schwungkraft macht in jedem Falle aktiven Druck entbehrlich, dessen Beabsichtigung die Treffsicherheit gefährden würde.

20. These: „Bei sehr schnellen Staccatofolgen spiele man Gruppen von drei bis fünf oder sechs Tönen durch je eine einheitliche Armbewegung bei gleichzeitiger Aktivität aus dem Handgelenk.“

Es erübrigt sich, auf die gleichen Widersprüche zueinander und zu dieser These einzugehen, die schon zu These 14, 17 und 18 geäussert wurden. Die These selbst lässt aber eine nähere Erklärung ratsam erscheinen. Nach der landläufigen Auffassung erfordert das Staccato für jeden Anschlag eine doppelte Bewegung, eine Hebung und eine Senkung aus gleichem Achsenpunkt, während der Geigenbogen beim Auf- und beim Abstrich je einen gesonderten Ton hervorbringt. Durch eine geschickte Verquickung von fortgesetzter Armsenkung und ruckweise fortgesetzter Hebung der Hand aus dem Handgelenk und umgekehrt wird die jedesmalige Ausholbewegung und somit viel Zeit erspart. Es liegt auf der Hand, dass hierdurch viel grössere Geschwindigkeit erzielt werden kann. In dem beschriebenen Falle geschieht der Anschlag hauptsächlich oder nur durch die Armsenkung, während die Hebung aus dem Handgelenk den neuen Spielraum schafft. Im umgekehrten Falle geschieht der Anschlag hauptsächlich oder nur aus dem Handgelenk, während die Armhebung den neuen Spielraum schafft.

21. These: „Die Unter- und Uebersetzfunktion muss durch zweckmässige Haltung und Bewegung des ganzen Arms unterstützt werden, wobei die Glätte der Tonfolge teils von gleichmässiger Uebertragung der Belastung abhängt, teils durch Rhythmisierung erleichtert wird.“

Mit der Bewegung des ganzen Arms ist hauptsächlich die seitliche Führung gemeint, in zweiter Linie eine wellenförmige, welche mit Vorsicht anzuwenden ist, bei arpeggierten Formen aber gute Dienste leisten kann.

Hierzu ist nichts wesentliches entgegnet worden.

22. These: „Die tonale Oberherrschaft der Melodie ist weniger durch besondere Tonstärke zu erzwingen als besser umgekehrt durch Unterordnen der Begleitung herbeizuführen.“

Ich möchte bitten, dies nicht misszuverstehen. Allerdings ist jede Melodie durch ihren Charakter im ganzen und ihren Ausdruck im einzelnen auf die Anwendung der erforderlichen Tonstärken angewiesen. In der praktischen Musikpflege herrschen aber die musikalischen Forderungen nicht allein, sondern wir haben Rücksichten auf die Eigenart des Instruments und die physiologische Leistungsfähigkeit zu nehmen. Das Klavier ist aber ein Schlaginstrument, dessen ausgehaltene Töne besonders dann leicht unwirksam werden, wenn viele neue Anschlagsmomente hinzutreten. Statt nun beim Anschlag der Melodie die Tonstärke bis zur Unschönheit zu treiben, um die versehentlich oft zu starke Begleitung zu übertönen, soll man eben die Begleitung gehörig unterordnen. Wie soll man bei einer gewaltsam herausgestochenen Melodie noch die musikalischen Beziehungen verwirklichen, in denen der Ausdruck besteht? Das ergibt dann die Wirkung des „schlechten, harten Anschlags“.

23. These: „Das Hervorheben einer Stimme gegenüber schwächeren mit derselben Hand zu spielenden Tönen geschieht durch das Tragen der Belastung seitens der Finger, welche die Melodie oder die Hauptmelodie spielen, wonach sich auch die Wahl des Fingersatzes zu richten hat.“

Hiergegen ruft eine Stimme: „Wir belasten die Finger niemals.“ — Ich kann hier nur wieder auf meine Ausführungen zur 4. These verweisen. Die unabänderliche Praxis widerlegt die Theorie! — Das Tiefstellen des zu belastenden Fingers,

welches erwähnt wurde, ist besonders bei gleichzeitigem Anschlag verschiedener Stärke von Wichtigkeit. — Es wurde auch die richtige Bemerkung gemacht, dass hierbei die Rollmuskelspannungen (nicht zu verwechseln mit Rollbewegungen) sehr wichtig seien.

24. These: „Vibrationsoktaven sind bei minimaler Anhubbewegung mit dem ganzen Arm zu spielen.“

Hier schwirren wieder die Meinungen durcheinander: „Vibrationsoktaven sollen nicht mit dem ganzen Arm, sondern vom Handgelenk aus unter Teilnahme des ganzen Arms gespielt werden.“ — Sie seien „nicht als Armbewegung zu bewirken, sondern müssten immer von Schüttelung der Hand herrühren“. — „Sie könnten sofort in schnellstem Tempo gespielt werden.“ — O, die Glückliche! Ein Einsender endlich hält Vibrationsoktaven für „Tremolo“. — Ich komme zur letzten Frage:

25. These: „Wechselnde Greifstellungen der Finger sind vorauszudenken, während jede derselben infolge Tenutoanschlages bis zum Anschlag der nächsten beibehalten wird, der Wechsel der Haltung also blitzschnell geschehen muss.“

Die Begründung dieser These ist dieselbe wie bei der achtzehnten. Die Notwendigkeit, den Wechsel der Greifstellung bei schneller Tonfolge blitzschnell auszuführen, legt nahe, es bei langsamer Folge ebenso zu machen, indem man jede Greifstellung möglichst lange beibehält. Man hat dann Zeit genug, jede neue Stellung beim langsamen Ueben sich vorher genau klar zu machen und seinen Willen auf ihre Ausführung zu richten, und hat dabei doch den Vorteil, sich physiologisch an die

schnelle Ausführung des Wechsels zu gewöhnen. Dies ist aber nur zur technischen Beherrschung der Tonfolgen empfohlen. Braucht diese nicht besonders geübt zu werden, so ist es im Gegenteil ratsam, die Fingerspitzen vorher mit den anzuschlagenden Tasten in Berührung zu bringen, wenn dies angeht, um den Widerstand der Taste besser beurteilen zu können. — Ein Einsender hält sich über den Ausdruck „Tenutoanschlag“ auf; das gäbe es nicht, da das Aushalten nichts mit der Anschlagsart zu schaffen habe. Das ist kein stichhaltiger Einwand, da man doch auch „Portamentoanschlag“ sagt! Ich meine auch, es handelte sich für unsere Bestrebungen mehr um den Sinn des Ausdrucks, der wohl unverkennbar war! — — —

Hochverehrte Anwesende! Ich bin am Ende meiner Ausführungen. In der 23. These war die Wichtigkeit des Fingersatzes für die musikalische Wirkung erwähnt. Ich brauchte darauf nicht näher einzugehen, da Herr Czerkas sich ein ähnliches Thema gestellt hat. Auch Herrn Riemanns Ergänzungsthesen sind in meinem Vortrag nicht berücksichtigt, obgleich ich gern auch zu seinen Sätzen im Zusammenhange des Ganzen Stellung genommen hätte. Aus den Zuschriften habe ich ersehen, wie verschieden die Meinungen sind, und so war es ganz unmöglich für mich, es Ihnen allen recht zu machen! Jedenfalls habe ich mich redlich bemüht, meiner schwierigen Aufgabe gerecht zu werden, und bitte daher meine sachlichen Gegner dies nicht zu verkennen.





Zur Klaviertechnikfrage.

Von

Ludwig Riemann.

(Korreferat.)

Ich möchte einige Punkte berühren, auf die Herr Tetzel weniger oder gar nicht eingegangen ist:

Entspannung.

Es ist merkwürdig, dass wir Klavierspieler bei allen sonstigen Muskeltätigkeiten im täglichen Leben alle entgegenarbeitende Muskelkontraktion zu vermeiden suchen, ja sie verlachen und verhöhnen, wie es z. B. bei schlechten Reitern, ungelenken Turnern oder steifen Tänzern der Fall ist. Das „Loslassen" der Muskeln, d. h. also eine jedesmal vorhergehende und nachfolgende Entspannung erscheint dabei als etwas Selbstverständliches. Ich frage die Fingertechniker, warum sie beim Klavierspiel dieses Gesetz der Sparsamkeit und Schönheit verbieten wollen?

Ferner ist es doch leicht einzusehen, dass ein Verbleiben in Spannung beim reinen Fingerspiel die feinfühlende Abschätzung der Stärkegrade hindert, während die stete Bereitschaft der Muskeln durch

die Entspannung jede gewollte Bewegung und Kraftäusserung sofort gewährleistet.

Und zum dritten: es gibt eine physiologisch-ästhetische Regel: alle geschickten, glatten, abgerundeten Bewegungen geschehen durch zweckmässige Muskeltätigkeit, d. h. es beteiligen sich soviel Muskeln, als zur Erzielung der Leistung notwendig sind. Alle unnötige Spannung ist also auszuschalten. Andererseits bezeichne ich jede Lokalisierung der Kraft und Spannung auf die Finger allein als ein Blindekuhspiel, das die Mitarbeit der anderen Muskeln nicht sehen will.

Treffsicherheit.

Im reinen Fingerspiel geschieht jedes Treffen einer Taste im Anfängerspiel und auch später mit Hilfe der Fingerabmessung. Der verlockende Vorteil liegt darin, dass Auge und Ohr in ihrer Mitarbeit auf ein Minimum beschränkt werden und man später daraus die Behauptung formuliert, dass das Treffen der Tasten durch Ausschaltung oder Einschränkung der Fingerabmessung erschwert werde. Wir alle hier, die wir in unserer Jugend nach der Fingerabmessung grossgezogen sind, empfinden deshalb naturgemäss eine Abschätzung mit Hilfe des ganzen Spielkörpers und einer erhöhten Gehirntätigkeit als zu schwer und für Kinder unbrauchbar.

Nach der neuen Methode ist diese Voraussetzung jedoch gänzlich falsch. Der Anfänger kennt keine Fingerabmessung, wenn sie ihm nicht anerzogen wird. Ohr und Auge werden von der ersten Stunde an in Mitleidenschaft gezogen. Der Schüler wird infolgedessen durch den gehobenen Anschlag gezwungen, den Ton musikalisch zu gestalten, d. h.

er muss aufpassen, dass der Ton nach Höhe zum Tonstück passt. Das „Danebenschlagen“ zwingt den Schüler fortwährend zu verbessern, d. h. Ohr und Auge zu Hilfe zu nehmen. Das bedeutet einen grossen Gewinn für die musikalische Gehirnarbeit, die bei der Fingerabmessung nur sekundär auftritt. Die Fingerabmessung ist für mich eine Eselsbrücke für unmusikalische Schüler, der Grund, warum unmusikalische Kinder, trotz ihrer gänzlichen Unfähigkeit mit Klavierspiel gequält werden, nur um nach geringer Zeit zum Segen der Menschheit endgültig aufzuhören.

Belastung.

Als geläufigstes Wort wird in der natürlichen Anschlagsmethode das Wort „Gewichtsspiel“ gebraucht. Leider findet es bei den Hauptvertretern dieser Lehre verschiedenartige Erklärung, so dass dadurch viel Wirrwarr angerichtet und die Verbreitung der Lehre erschwert worden ist. Es dürfte deshalb zur Klarlegung hier die geeignete Stelle sein, Ihnen in möglichster Kürze noch einmal die Begriffe auseinanderzulegen, damit Sie darauf aufbauen können. Drei Grundfaktoren erzielen den Anschlagseffekt im Moment des Aufpralls: Armschwere, Muskelkraft und Schwung. Die falsche Beurteilung liegt nun in dem Begriff Armschwere oder Gewicht, aus dem man einzig und allein das Gewichtsspiel herzuleiten glaubt. Der freie Fall des Armgewichtes in seiner ganzen Schwere ist jedoch nur dann möglich, wenn man den Arm herausschneidet und dann fallen lässt. Da dieses in der Regel beim Klavierspiel nicht geschieht, müssen wir den Physiologen glauben, dass das Armgewicht infolge der Bänder und Sehnen zunächst nur reduziert zur Geltung kommt, und ferner dieser Rest

nur mit Regulierung der Muskelkraft denkbar ist, gehemmt und gefördert wird. Diese fast unauflösliche Vereinigung leugnet Elisabeth Caland aber mit Unrecht. Den beiden vereinten Kräften gesellt sich der Schwung hinzu. Jede, aber auch jede Bewegung im Klavierspiel unterliegt dem Schwung. Ebenso gibt es keine Kräfteentfaltung ohne Schwung. Das Anwachsen der Schwungkraft erhöht die Anschlagskraft. Der kleine Schwung vermindert sie. So sind die drei Kraftsummen fest miteinander verwachsen, deren Summen oder Differenzen den Endeffekt der Anschlagskraft ausmachen. Einen solchen Endeffekt nennen wir Spielbelastung im Gegensatz zur Passivbelastung, die den Schwung ausser acht lässt. Das Steinhausensche Prinzip ist deshalb die einzig wahre Methode für die natürliche Klaviertechnik.

Toneinwirkung nach dem Anschlage.

Es erscheint begreiflich, dass die symbolische Kraft des Klaviertones zu Sinnestäuschungen führt, die die Ausdrucksfähigkeit über den Moment der Tongeburt hinaus verlängert wissen wollen. Die Anhänger dieser Idee glauben, dass es ausser der künstlerischen Verwendung der Töne noch ein Zweites geben müsse, das die Klangschönheit bestimmt, denn es können zwei gute Spieler ein Klavierstück dem Vortrage nach gleichmässig vollkommen ausschöpfen und dennoch in der Gestaltung der Tonschönheit sich unterscheiden.

Wir haben hier zwischen Wirklichkeit und physikalischen Tatsachen einerseits und ästhetischer Auffassung und Phantasie andererseits streng zu unterscheiden. Ich habe in meinen ersten Leitsätzen die Unterschiede festgelegt und möchte

dringend betonen, dass wir unsere Musik vorwiegend, ja zum allergrössten Teile nach Auffassung und seelischer Stimmung beurteilen, dass wir die Töne nicht nach der physikalischen Wirklichkeit hören, sondern lediglich nach Suggestion, besonders nach der Autosuggestion, einschalten. Dazu gehört auch die Toneinwirkung nach dem Anschlage. Ich habe in meinem Buche, „Das Wesen des Klavierklanges“ (Breitkopf & Härtel) 15 Faktoren aufgezählt, die vor, während und nach dem Momente der Tonbildung in Rechnung zu ziehen sind. Obgleich davon 10 Teile der Ton- und Geräuschwolken vor und während der Entstehung des Tones sich bilden, fassen wir jedoch alle 15 Faktoren der Klangmischung wegen des geringen Zeitunterschiedes als gleichzeitig empfunden zusammen. Da ferner die 15 Faktoren bei jedem Menschen in ihrer Grösse differieren, schafft die Suggestion daraus eine Einwirkung auf den Klangcharakter nach dem Anschlage. Das ist also eine Sinnestäuschung. Der einzige Einfluss der Anschlagsart auf den Gesamtklang liegt in den Stärkegraden und in der Herabminderung der Nebengeräusche. Andere Einwirkungen beruhen, wie gesagt, auf Suggestion oder Phantasie und sind in Wirklichkeit nicht vorhanden.

* * *

Diskussion.

Die anschliessende ausgedehnte Diskussion gestaltete sich äusserst animiert und steigerte sich zeitweise zu grosser Erregtheit. Es stellte sich einerseits heraus, dass die anwesenden Vertreter der verschiedenen Methoden nicht geneigt waren, der Methode eines anderen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, andererseits, dass, wie so häufig, die Red-

ner Dinge in die Debatte hineinzogen, die keine Beziehung zu dem Vortrage hatten. So kritisierte z. B. Frl. Wurm-Berlin einen Artikel, den Herr Tetzel im vorigen Jahre in der Oesterreichischen Musikpädagogischen Zeitschrift veröffentlicht hatte, und ihren tadelnden Worten schlossen sich zum gleichen Gegenstand Frl. Leidig-Danzig und Herr Pusch-Frankfurt a. M. an. Frl. Wurm verteidigte die Caland-Lehre und warf dem Redner vor, dass er sie verurteile, ohne sie zu kennen, sie verlangte schliesslich, er solle seine Methode nicht durch Thesen, sondern durch die Tat, durch Vorspielen beweisen, sie sei bereit, sich mit ihm zu messen. Frl. Leidig wendete sich ihrerseits gegen Frl. Wurms Ausführungen über die Caland-Lehre, mit der sie nicht übereinstimmen könne; auch wäre es bei Beurteilung einer Methode nicht angebracht, sich auf den Standpunkt des Künstlers zu stellen, es müsse der des Pädagogen sein, das Spiel des Künstlers sei nicht massgebend für Beurteilung einer Methode. Herr Pusch macht einen anderen Vorschlag, der Vorstand des Verbandes solle einmal Frl. Wurm, Frl. Leidig und Herrn Tetzel Schüler zum Unterrichten geben und nach einem Jahr ihre Leistungen prüfen. Aus ihnen würde sich die beste Methode erkennen lassen. Dr. Rothhardt ging des Näheren auf die zweite These ein, die er, trotz der Aussprüche der verschiedenen Physiker, noch keineswegs für absolut bewiesen hielte. Er entwickelte die Gründe für seine Ansicht. Auch gegen die These von der vollständigen Leichtigkeit des Armes wandte er sich und erklärte, keinen Weg zu sehen, um das reine Gewichtsspiel und das Spiel mit beherrschtem, d. h. leicht fixiertem Arm zu kombinieren. Der Vorsitzende, Professor Egidi,

sprach sich zum Schluss dahin aus, dass sich der Vorstand keineswegs mit den Thesen identifiziere oder auf irgendeine Methode festlege. Er wollte nur Gelegenheit zur Aussprache und zur Klärung der Meinungen bieten. Persönlich wünschte er, dass auf einem späteren Kongress auch eine andere Methode wissenschaftlich dargelegt werde. Nur auf diese Weise könne man weiter kommen.



Der Klavierfingersatz als Helfer der Durchführung der natürlichen Handbewegungen.

Von

Nikolas Czerkas.

Eine langjährige praktische Durchführung der natürlichen, der Hand des Menschen angeborenen Bewegungen beim Klavierspiel hat mir die Ueberzeugung gebracht, dass die Art der Fingersetzung einen wichtigen Einfluss auf das Gelingen der Bewegungen hat.

Da einige der schädlichsten Fingersatzregeln in diesem Sinne keinen logischen Grund in sich zu haben schienen, so war eine historische Untersuchung nötig, um die Entstehungsweise jener Regeln einigermassen klar zu legen.

Es gibt zwei Regeln, welche insbesondere die Fingersetzung erschweren und eine Verwicklung der Handbewegungen herbeiführen.

Dies sind: 1. die Regel des Fingerwechsels bei Tonwiederholungen und 2. die Regel über den Gebrauch der beiden kürzeren Finger auf Obertasten.

Die unternommenen geschichtlichen Forschungen haben mit Bezug auf die erste Regel Resultate ergeben, welche sich kurz in folgendem resümieren lassen:

Die erste Zeit nach der Erfindung des Klavichords im Laufe des XIV. bis XVI. Jahrhunderts wurde auf diesem ausschliesslich die Orgeltechnik angewendet. Diese Technik hat sich bei dem Gebrauch der Orgeln mit schwer gehender Klaviatur entwickelt und verlangte einen niedrigen Sitz und einen starken Nachzug der Tasten mit den drei längeren Fingern.

Nachdem im XVI. Jahrhundert das Klavichord und Klavicimbal, welche zuerst nur als Hilfsmittel beim Erlernen des Orgelspiels gedient haben, eine grössere Verbreitung in musikalischen Kreisen gefunden hatten, arbeitete man für diese Instrumente eine eigene Spielweise aus, die von der damaligen Orgeltechnik stark abwich und mehr der Einrichtung und Beschaffenheit der Instrumente entsprach.

Die Hand wurde in gestreckter Lage über den Tasten gehalten und der Finger beim Anschlage im Mittelgelenk gebogen. Dieser Anschlag für Klavichord und Klavicimbal ging, ohne der Einrichtung des Klaviers und den Anforderungen seiner Tonbildungen zu entsprechen, vollständig auf die Klaviertechnik in den ersten Tagen ihrer Entwicklung über. So haben bekanntlich Bach und sein Sohn im Klavierspiel beim Anschlag das Mittelgelenk des Fingers gebogen.

Bei Wiederholungen des Anschlages auf einer Taste wurde in der damaligen Epoche stets derselbe Finger verwendet. Mit der Kompliziertheit der Klavierkomposition und mit der Zunahme des Bewegungstempos kam die Gewohnheit des Finger-

wechsels bei rascher Wiederholung des Anschlags auf einer Taste. Die Ausführung des Anschlags durch Biegung des Mittelgelenks der Finger trug sehr viel bei zur Entstehung dieser Gewohnheit. Später beschrieb Louis Köhler diesen Anschlag eingehend, der sich leider bei den Pianisten für rasche Tonwiederholung (caressando) bis auf unsere Zeit erhalten hat.

Anfangs trat ein Fingerwechsel nur bei rascher Bewegung ein, während die langsame Tonwiederholung durch denselben Finger erfolgte. So sahen Clementi, Field, Hummel, Kalkbrenner, Czerny und viele andere die Sache an. Andere Pianisten dagegen verbreiteten diesen Handgriff aus Gewohnheit auf alle Tonwiederholungen, sowohl auf die raschen als auf die langsamen. Hierher gehören Dussek, Cramer und andere.

Als die Entstehungsgründe der Regel vergessen waren und nur die Regel allein verblieb, wurde sie als etwas Unfehlbares angewendet und überdies in neuen noch weniger sinngemässen Formen entwickelt. So begann Köhler den Fingerwechsel bei Wiederholung eines Doppelgriffs auf denselben Tasten und deutete schliesslich als Erster den Fingerwechsel bei einem nicht unmittelbar aufeinander folgendem Anschlage derselben Taste an, wenn der Anschlag einer anderen Taste eingeschaltet würde. Nach ihm fanden sich Fanatiker, die sogar bei einem Triller den Finger wechselten. Einen derartigen Fingersatz logisch zu begründen, bleibt vollständig unmöglich, Köhler selbst hat dies nicht zu tun versucht. Sichtlich ist es nichts anderes, als die Folge einer schlechten Gewohnheit. Die Erklärungen, die man später zu geben suchte, sind nicht überzeugend. Trotzdem wurden seine Regeln in der

Praxis angewendet und führten zu einer derartigen Kompliziertheit des Fingersatzes, dass weniger gewandte Hände ihn nicht zu beherrschen in der Lage sind. Ein besonderer Nachteil besteht darin, dass ein solcher Fingerwechsel eine Unsicherheit der Lage der Hand für die weitere Ausführung der Figur entstehen lässt.

Da der Fingerwechsel bei langsamem Tempo durch nichts gerechtfertigt erscheint, bei raschem Tempo aber zur Anwendung einer dem Klavier nicht angepassten veralteten Form des Anschlages führt, wäre es erwünscht, die Regel von dem Fingerwechsel ganz ausser Gebrauch zu stellen und die Ausführung durch die entsprechende Form des Staccato mit einem Finger zu ersetzen.

Das Entstehen der zweiten Regel über den Gebrauch der beiden kürzeren Finger auf den Obertasten gehört der Epoche Bach an, der als einer der ersten den Daumen und kleinen Finger auf den unteren Tasten verwendete. Früher wurden diese Finger nur in Ausnahmefällen gebraucht. Da Bach überdies in allen Tonarten zu schreiben begann, entstand zugleich die Notwendigkeit des Gebrauches des Daumens und kleinen Fingers für die Obertasten.

Die Jahrhunderte hindurch erhaltene Tradition jedoch, nur auf den Untertasten zu spielen, war mit dem Begriffsvermögen der Musiker zu stark verwachsen, um damals eine grössere Freiheit in dem Gebrauche der kurzen Finger auf den Obertasten aufkommen zu lassen. So entstand die Regel, welche die Verwendung der kurzen Finger auf den Obertasten nur in Ausnahmefällen gestattete.

Die Unzweckmässigkeit dieser Regel macht sich seit lange fühlbar, so dass denkendere Pianisten zahlreiche Abweichungen gestatten. Als erster

sprach sich Hummel klar und bestimmt aus, und seine Ratschläge trugen ihre Frucht. Das Spiel zwischen den Obertasten fand in sehr grossem Umfange Anwendung bei den Grossmeistern Chopin und Liszt. Die Jünger Liszts — Tausig und Hans von Bülow — trugen ebenfalls viel zur Entwicklung des Spiels zwischen den Obertasten bei.

Während die Pianisten der Praxis in dieser Richtung mit der Zeit fortschritten, blieben jedoch die Pädagogen bei ihrem alten Standpunkte und vermieden nach wie vor die Verwendung des Daumens auf den Obertasten. Jetzt sind uns die Ursachen dieser Erscheinung vollkommen verständlich. Die Pädagogen lehrten überhaupt nicht jene Bewegungen, welche die Pianisten während ihres glänzenden Spiels tatsächlich anwendeten.

Und nun, wo die Gelehrten die Prinzipien der pianistischen Bewegung entdeckten, die Pädagogen aber sie beim Unterrichte in die Praxis umzusetzen bestrebt sind, ist das Spiel zwischen den Obertasten tatsächlich zugänglicher geworden und findet bei den Pädagogen grössere Beachtung.

Natürlich lässt sich im Augenblick nicht sagen, dass die in Gebrauch gekommenen Fingersätze die Verwendung der kurzen Finger für Ober- und Untertasten gleichgestellt hätten, obwohl dieser dem Prinzip des Systems zugrunde zu legende Fingersatz unbestreitbare Vorzüge gewährt.

Die Ordnung der Fingerfolge wird sehr vereinfacht und gestaltet sich naturgemässer. Es wird die Möglichkeit gegeben, stets alle fünf Finger für die einem Schwunge der Hand entsprechende Figur zu benutzen. Die Zahl der Handversetzungen nimmt bedeutend ab.

Der Hauptvorzug der Durchführung dieses Prin-

zips aber liegt darin, dass die Hand die Möglichkeit gewinnt, unbehindert ihre natürlichen Bewegungen am richtigsten auszuführen und den unternommenen Schwung in grösster Fülle zu bewahren.

Alle diese Vereinfachungen und Verbesserungen führen zu einem derartig bequemen und klaren Fingersatze, dass das Studium und Auswendiglernen der Stücke nur einen kleinen Teil der Zeit beanspruchen darf, die gewöhnlich an diesem Gegenstand verschwendet wird.

Die Regeln des neuen Fingersatzes müssen im Auge behalten:

1. Die natürliche Folge der Finger.
2. Die geringste Zahl der Veränderungen der Lage der Hand.

Aehnliche Regeln waren auch dem alten Fingersatze zugrunde gelegt, konnten aber infolge der oben bezeichneten Beschränkungen beinahe nie durchgeführt werden. Einschränkungen kann auch der vorgeschlagene Fingersatz nicht vermeiden, doch müssen alle zur Vereinfachung und Erleichterung der Ausführung und des Studiums führen.

Zur Feststellung der praktischen Bedeutung der zwei Grundregeln lassen sich am besten die Beispiele ihrer Anwendung anführen.

1. Bei einzelnen sich nicht wiederholenden Figuren gebraucht man am besten die Finger in ihrer natürlichen Ordnung, ohne Rücksicht auf die Entfernungen zwischen den Tasten.

2. Bei oberen und unteren Noten der Figur gebraucht man am besten den 5. und 1. Finger, oder, wenn dies unmöglich ist, einen anderen, wodurch die natürliche Ordnung am wenigsten gestört und die geringste Handversetzung herbeigeführt wird. So muss eine Figur von 6 Noten der rechten

Hand im allgemeinen aufwärts den Fingersatz 2 1 2 3 4 5 und abwärts 5 4 3 2 1 2 haben.

3. Bei skalenförmigen arpeggio- oder gebrochenen Läufen durch einige Oktaven ist dahin zu streben, in jeder Handstellung die grösste Notenzahl in der Weise zu spielen, dass in jeder Oktave die gleichen Figuren mit denselben Fingern ausgeführt werden. Dieser Punkt enthält zwei einander widersprechende Elemente, die miteinander in Einklang zu bringen sind.

Bei gebrochenen Läufen arpeggioförmigen Charakters, die mit ausgebreiteter Hand gespielt werden, werden im Notfalle die Mittelfinger auf die benachbarten Tasten in der Laufrichtung versetzt. Chopin-Etude Op. 25, No. 11. Jede 12 Noten auf einen Griff mit der Linksrückung des 4. und 3. Fingers auf dis und cis resp. a und g; Etude Op. 10, No. 12, erster Takt Linke 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 3 4 5 2 usf.

4. Sämtliche Tonleitern durch mehrere Oktaven am besten wie üblich 1 2 3 1 2 3 4 1 oder 1 2 1 2 3 4 5 1, beides gemäss Punkt 3 genügt.

5. Chromatische Skalen durch mehrere Oktaven am bequemsten mit den ersten 4 Fingern 1 2 3 4 1 2 3 4 vom c beginnend. Die gewöhnlich übliche Reihenfolge in der Rechten aufwärts 1 2 1 2 1 2 3 1 und abwärts 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1 ist auch brauchbar.

6. Die Terzenskalen durch mehrere Oktaven in allen Tonarten rechts aufwärts $\substack{2\\1}$ $\substack{3\\1}$ $\substack{4\\2}$ $\substack{5\\3}$ $\substack{3\\1}$ $\substack{4\\2}$ $\substack{5\\3}$ . . . . . . $\substack{5\\(4)}$ und links $\substack{3\\5}$ $\substack{2\\4}$ $\substack{1\\3}$ $\substack{2\\1}$ $\substack{3\\5}$ $\substack{2\\4}$ $\substack{1\\3}$ . . (1) und ebenso abwärts. Für kürzere Terzengänge sind die Finger $\substack{2\\1}$ und $\substack{5\\4}$ für den Anfang und das Ende der Figur nach Bedarf zu benutzen.

7. Die Sextengänge werden wie gewöhnlich mit

$^{3}_{1}$ $^{5}_{2}$ gespielt, unter reichlicher Benutzung der Reihenfolge $^{2}_{1}$ $^{3}_{1}$ $^{4}_{1}$ $^{5}_{1}$.

8. Der Fingersatz der Akkorde muss einzig und allein die natürliche bequeme Fingerfolge und die Ausführung der grössten Akkordzahl in einer Handstellung ins Auge fassen, unter Beibehaltung derselben Finger auf den sich wiederholenden Tasten. Andere Rücksichten, wie das Finger-legato usw., dürfen nicht in Frage kommen.

9. Die Anpassung des Fingersatzes an das Phrasieren ist verwerflich; der Fingersatz soll immer nur einer technischen Figur angepasst werden.

Alle besprochenen Anwendungen sind nicht neu. Sie sind schon in Ausnahmefällen öfters benutzt worden. Neu ist die Idee, sie als Grundlage des Fingersatzes zu betrachten. Die Finger sollen alles zwischen den Obertasten spielen.

Die richtige Ausführung einer Drehung C E G c und abwärts auf den breiten Stellen der Untertasten ist nicht möglich. Bei Abwärtsdrehung geht der Daumen vorbei.

Die Anwendung der Adduktion und Abduktion ist hier unvermeidlich, und nur beim Spiel zwischen Obertasten können diese unbequemen Gelenkbewegungen wegfallen. —

Zwei wichtige Einwendungen könnten gegen den neuen Vorschlag gemacht werden, auf welche hier im Voraus die Antwort gegeben wird.

1. Die Verwirklichung des Fingersatzes erfordert die Blitzsprünge der Hand, dessen Wesen die Klavierpädagogik nicht erläutert.

2. Die Bewegung der Fingerspitzen in den engen Zwischenräumen der Obertasten ist nicht bequem.

Auf die erste Einwendung kann folgendes entgegnet werden:

Der Blitzsprung ist Attribut des Gewichtspiels. Er wird von allen bedeutendsten Pianisten praktisch angewendet. Dass er von der Pädagogik nicht genügend berücksichtigt ist, vermindert nicht seine Bedeutung. Neuer Fingersatz gibt den Anstoss zu seiner praktischen Durchführung in der Spieltechnik.

Der zweite Einwand scheint mehr begründet zu sein. Unsere Klaviatur erlaubt der Hand nicht die natürlichsten und einfachsten Bewegungen bequem auszuführen. Wir beginnen es zu bemerken, nachdem über 500 Jahre seit Erfindung dieser Vorrichtung verflossen sind.

Die praktische Durchführung der neuen Fingersatzregeln soll der Sache der Vervollkommnung der Tastatur die besten Dienste leisten.

Die richtige Ausführung der pianistischen Bewegungen gibt der Hand allerdings die Möglichkeit, auf der vorhandenen Klaviatur zwischen den Obertasten zu bewegen. —

* * *

Diskussion.

Frl. Wurm erklärte, dass ihr der Vortrag des Herrn v. Czerkas nichts Neues gebracht habe, die ausgesprochenen Grundsätze seien seit längerer Zeit bekannt. Herr Pusch stimmte Herrn v. Czerkas bei, er wünschte Ausgaben ohne Fingersatz. Dieser Ansicht schloss sich Frl. Dr. Stieglitz an, sie begrüsste das Bestreben, bestimmte Prinzipien des Fingersatzes beim Schüler zu bilden, als einen Fortschritt.



Bewegliche Klaviatur, praktische Notenlehre zur Erlernung des Vomblattspielens.

Von

S. Colin-Thoma

Durch eine 30jährige Erfahrung im Privatunterricht mit Schülern aller Länder und Stufen, bin ich zur Ueberzeugung gekommen, dass die meisten Schüler, im Verhältnis zu den Unterrichtsjahren, nicht normal vom Blatt spielen. Einer der Hauptgründe ist in der Vernachlässigung einer gründlichen Notenlehre zu suchen. Der Fehler liegt natürlich am Anfangsunterricht.

Die Kinder sollten, bevor sie den Klavierunterricht anfangen, alle Noten in beiden Schlüsseln gründlich erlernt haben und mit der Klaviatur aufs engste befreundet sein, was man am schnellsten erreicht, wenn man die Schüler alle theoretischen Uebungen auch praktisch auf dem Klavier ausführen lässt.

So dürfen z. B. meine kleinen Schüler schon in den ersten Stunden zu ihrer grossen Freude

ihre auf der Tafel geschriebenen Taktdiktate auf dem Klavier selbst spielen und dazu zählen.

Um bei den Kindern das Interesse an der Notenlehre zu wecken, um ihnen dies Studium zu erleichtern und anregender zu machen, habe ich meine Notenlehre: bewegliche Klaviatur, herausgegeben. Dieselbe ist in mehreren Ländern gesetzlich geschützt und seit drei Jahren an mehreren hundert Schülern mit Erfolg erprobt.

Meine Lehrmittel bestehen aus einem Notenstreifen und einem beweglichen Tastenspiel, die den Zweck haben dem Schüler, mit den Noten zugleich deren Platz auf der Klaviatur zu bezeichnen. Der Streifen muss in die Klaviatur hineinpassen und zusammenlegbar sein, er gibt dem Schüler einen klaren Ueberblick der Klaviatur mit Angabe der mit den Tasten korrespondierenden Noten und deren Namen.

Die beweglichen Tastenteile dagegen dienen nur für das Notenbild. Der Schüler hat sie zu benützen, um den Platz der erlernten Noten damit zu berühren. Er hat diese Uebungen solange fortzusetzen, bis er fähig ist, auch ohne Hilfe der Lehrmittel eine jede Note ohne Ausnahme gleich rasch abzulesen und ebenso rasch ihren betreffenden Platz auf der Klaviatur zu finden, so dass beim Vomblattspielen zwischen dem Lesen der Noten und dem Platzfinden keine Verzögerung entstehen kann und das Verwechseln der Oktaven nicht vorkommt.

Diese Fähigkeit erreichen die Kinder von sechs bis neun Jahren in verhältnismässig schneller Zeit. Zwölf bis fünfzehn Stunden, in denen neben der Notenlehre Solfège und Elementartheorie im allgemeinen unterrichtet wird, geben schon einen schönen Erfolg.

Die Methode soll aber nicht nur Anfängern nützen, sie soll allen, die mit Mühe vom Blatt lesen, eine Gelegenheit bieten, das Versäumte nachzuholen.

Dass die meisten Lehrer ein Vorurteil gegen solche Lehrmittel im Musikunterricht haben, ist eine Tatsache; aber es ist doch gewiss pädagogischer, den Schülern mit ihrer Hilfe die Noten gründlich zu lehren, als ihnen die Noten, die sie nicht kennen, zu nennen und deren Platz zu zeigen.

Meine Hilfsmittel können jeder Art der Notenlehre anpassend gemacht werden.

* * *

Ich unterrichte folgendermassen:

Die Schüler haben als Vorbildung zur Notenlehre die Terzenfolge von C zu C herauf und herunter herzusagen.

Ich beginne den Unterricht mit den Noten auf den Linien im Bassschlüssel; im Bassschlüssel vor dem Violinschlüssel, damit das Lesen der Noten auf beiden Systemen von unten nach oben geschieht, der Blick beim Vomblattspielen also immer zuerst auf die tiefste Note fällt. Dass dadurch ein grosser Vorteil für das Vomblattspielen entsteht, habe ich durch zahlreiche Beweise erlebt.

Der Vergleich, den alle Kinder zwischen den Noten der beiden Schlüssel machen, fällt dann auch logischer aus: G im Bassschlüssel steht auf der ersten Linie, G im Violinschlüssel auf der zweiten Linie, folglich stehen die Noten im Violinschlüssel eine Linie oder Terz höher als im Bassschlüssel. Wenn dagegen der Unterricht mit dem Violinschlüssel begonnen wird, scheint das Gegenteil der Fall zu sein, und haben die Schüler dann die falsche Auffassung, dass die Noten im Bass-

schlüssel eine Terz höher stehen als diejenigen im Violinschlüssel.

Nach den Noten auf den Linien im Bassschlüssel gehe ich gleich zu den fünf Linien des Violinschlüssels über.

Dieses Uebergehen vom Bass in den Violinschlüssel hat den Vorzug, die Schüler für das Spielen der in beiden Schlüsseln geschriebenen Stückchen vorzubereiten.

Als zweite Aufgabe gebe ich die Noten in den Zwischenräumen im Bass und im Violinschlüssel.

Als dritte kommen die Noten im Bass und im Violinschlüssel unter und über dem System ohne Hilfslinie.

Als vierte Aufgabe folgen die Noten im Bass und im Violinschlüssel mit einer Hilfslinie (Strich durch den Kopf oder den Hals) von mir Anhaltspunkte genannt, weil sie dazu dienen, die Noten, die mehrere Hilfslinien haben, zu erlernen.

Dann folgt die Regel zur Erlernung der Noten mit mehreren Hilfslinien: Eine jede Linie mehr als der Anhaltspunkt (Note mit einer Hilfslinie) macht die Note eine Terz tiefer oder höher; tiefer, wenn sie unter dem System steht, höher, wenn sie über dem System steht.

Zur Erlernung der Passage, wo die beiden Schlüssel sich begegnen, nimmt man den doppelten Anhaltspunkt C in der Mitte des Klaviers. Zur Erleichterung dieses Studiums befindet sich in der Schachtel der beweglichen Tasten eine Anzahl von Noten mit Druck auf beiden Seiten.

Möge meine bescheidene Arbeit ihren Zweck erfüllen und dazu beitragen, den Lehrern und Schülern einen Teil des Musikunterrichtes zu erleichtern.



Zweck und Nutzen einer richtigen Gymnastik für Klavierspieler.

Von

A. Zachariae.

Bevor ich die Uebungen nebst den dazu gehörenden Apparaten vorführe, möchte ich kurz die Gründe erklären, weshalb ich die Gymnastik so wichtig für Klavierspieler und für den Unterricht geradezu unentbehrlich halte.

Dass zur Erwerbung einer sicheren und schönen Technik gewisse Vorbedingungen körperlicher und geistiger Natur notwendig sind, muss jedem klar werden, der Gelegenheit hat, verschiedene ernststrebende Spieler bei gleichem Unterricht beobachten zu können.

Hinge das Resultat einer guten Technik allein von richtigen Bewegungen und guter Ausnutzung des Spielkörpers ab, so würden alle Schüler eines tüchtigen Pädagogen, der auf der Höhe seiner Zeit steht, falls sie verständnisvoll arbeiten, technisch gute Schüler werden. Leider ist dies aber bei weitem nicht der Fall. Diejenigen, welche das Technische mühelos bewältigen, sind zu zählen. Andern

gelingt es durch fleissiges Arbeiten, Tüchtiges zu leisten. Bei diesen sehen wir aber schon, dass jeder nach seiner körperlichen Veranlagung mit anderen Schwierigkeiten zu kämpfen hat.

Dem Einen macht es Last, schnelle Bewegungen sicher zu beherrschen, er kann bei Sprüngen, vorzüglich Doppelgriffen — nie sicher zufassen, dem Andern fehlt die zierliche Leichtigkeit. Hier kämpft jemand mit einem Triller sobald die von Natur schwächeren Finger in Betracht kommen; dort macht die Spannweite Schwierigkeiten oder es tritt bei längeren Folgen schneller Oktaven oder Schüttelbewegung zu rasch Ermüdung ein. Auch in bezug auf die Tonqualität ist von Haus aus ein grosser Unterschied zu bemerken.

Die 3. Klasse, und dies sind weitaus die meisten, erreichen es trotz geradezu bewunderungswürdigem Fleisse nie, auf den höheren Stufen technische Sicherheit zu erlangen oder es wirklich zur virtuosen Gewandtheit zu bringen. Musikalisch sind dies oft die besten, denn leider geht die körperliche Veranlagung nicht immer Hand in Hand mit der musikalischen.

In der Gymnastik haben wir nun aber ein Mittel, hier einen gewissen Ausgleich zu schaffen. Durch die richtigen Uebungen sind in sehr kurzer Zeit wichtige körperliche Veränderungen herzustellen, die am Klavier unmöglich erreicht werden können.

Schlechtes Material kann, falls keine organischen Fehler vorliegen, binnen wenigen Monaten durchaus brauchbar werden. Gutes Material lässt sich ungemein verbessern. Denn nur auf gymnastische Weise ist es möglich, diejenige organische Harmonie herzustellen, die es allein ermöglicht,

unsern Körper vollständig unter die Herrschaft des Willens zu stellen.

Wohlverstanden, die Gymnastik ist nicht dazu berufen, die Technik selbst auszubilden — dies kann nur am Instrument geschehen — sie liegt vielmehr auf geistigem Gebiet. Die Gymnastik soll nur die notwendigen Vorbedingungen schaffen, um ohne Ueberanstrengung in bezug auf Arbeitszeit und Energie technisch Gutes und vor allen Dingen Anständiges zu erreichen.

Ist diese richtige Harmonie erzielt, so wird die Bewegung leicht und selbstverständlich, nur als Mittel zum Zweck empfunden; der Schüler verliert die Nervosität, die durch beständige Furcht vor Entgleisung hervorgerufen wird. Und noch mehr — mit 10 Minuten täglicher Uebungszeit kann man nicht nur seine Kraft und Beweglichkeit erhalten, sondern sie beständig vergrössern, auch von Vorteil auf Reisen oder für sehr beschäftigte Pädagogen, die wenig Zeit zum Ueben haben.

Ist dagegen diese organische Harmonie nicht vorhanden, so nützt stundenlanges Ueben nichts, die Schwierigkeiten werden nicht überwunden, ehe nicht die notwendige physische Veränderung eingetreten ist.

Hat z. B. jemand kräftige Beugemuskeln und dabei zu schwache Strecker, so ist es unmöglich, eine egale, schnelle Geläufigkeit zu erzielen. Die Streckmuskeln müssen also allein geübt werden, was am Instrument nicht möglich ist.

Sind die Finger an sich kräftig, aber die Zwischenknochenmuskeln unentwickelt, so gibt dies der Bewegung eine solche Unsicherheit, dass meistens beim Spieler eine starke Nervosität ausgelöst wird. Die Zwischenknochenmuskeln arbeiten

mit den Spreiz- und Beugemuskeln. In zwei Monaten ist aber durch die richtigen Uebungen diese Muskelpartie gut zu entwickeln.

Noch schlimmer ist es, wenn zu der weichen Mittelhand noch die Finger mit den stets durchknickenden Gelenken kommen. In diesem Falle ist überhaupt nichts anständiges zu erreichen, da durch diese Schwäche die Herrschaft des Willens über die Bewegung vollständig versagt und die Finger auf Obertasten im schnellen Spiel keinen Halt haben. Sind die Rückenmuskeln zu schwach, so werden die Armmuskeln sich leicht zu stark anspannen. Kann das Handgelenk nicht nach allen Seiten nachgeben, so wird die Bewegung gehemmt und der Ton klingt trocken und poesielos. Ebenso muss Ellenbogen und Schultergelenk frei sein.

Die Finger- und Handschwächen sowie auch die oft lästige Haut zwischen dem 3. und 4. Finger sind am Klavier trotz vielem und jahrelangem Ueben überhaupt nicht wegzubringen, da die Bedingungen nicht da sind, auf die einzelnen Partien einzuwirken. Ich habe so häufig Gelegenheit, dies zu beobachten, wenn Spieler zu mir kommen, die schon an der Oeffentlichkeit stehen und immer noch mit einer Schwierigkeit zu kämpfen haben, trotz oft 10 Jahre langer Arbeit. Hat man das Uebel gefunden, ist es oft in 1—2 Monaten gehoben, denn auf gymnastische Weise geht es mit der körperlichen Ausbildung unendlich rasch vorwärts. Ich trenne daher in meinem Unterricht die Ausbildung des Materials vollständig von der Verwertung desselben zur künstlerisch verfeinerten Bewegung am Instrument, d. h. von der Ausbildung der eigentlichen Klaviertechnik. Letztere kann, da ja die Finger gymnastisch gebildet werden, auch sofort mit den modernen

Anschlagsbewegungen beginnen. Ich habe immer wieder die Bemerkung gemacht, dass Schüler, welche gymnastisch täglich 1—2mal 10 Minuten üben, in 3 Monaten technisch mehr erreichen wie andere ohne dies in 1½ Jahren. In 3—6 Monaten ist ein gut brauchbarer Spielkörper herzustellen.

Die Furcht, sich gesundheitlich zu schädigen, ist ganz unnötig. Eine richtige Gymnastik darf nichts Gewaltsames oder Zerstörendes enthalten, sondern soll nur das eine Ziel haben, die Natur in ihrer zweckentsprechenden Entwicklung fördernd zu unterstützen. Dies Vorurteil ist allerdings verständlich, da man ja früher, um die sogenannten „losen Finger“ zu erzielen, darauf ausging, dieselben möglichst aus den Gelenken zu reissen und so durch schädliche Ueberdehnungen schwere Schäden hervorrief.

Bei einem richtigen System soll Kraft und freie Beweglichkeit durch gesunde Selbsttätigkeit mehr und mehr gesteigert werden, und zwar muss jeder imstande sein, auf der Stufe seiner Körperkräfte zu beginnen. Es darf nichts Gewaltsames darin geben. Sogar Handdehnungen müssen auf natürliche unschädliche Weise vorgenommen werden. Aus alle diesem ergibt sich aber, dass wir Musiker eines eigenen besonderen Gymnastik-Systems bedürfen.

Einesteils genügen uns die allgemeinen Gymnastik-Uebungen nicht, da wir damit nicht an die einzelnen feinen Muskelpartien und Gelenke herankommen, anderseits schaden die Turn- und Sportübungen, wie Reckturnen, Rudern, Tennis usw. der leichten Beweglichkeit der Finger, so gut sie für die Ausbildung der Kraft sind. Ausserdem soll das System auch die Beherrschung der Muskelspannungs-

grade üben, wie wir sie beim Klavieranschlag brauchen, also denselben vorbereiten. Nicht gut ist es auf einem Klavier mit erschwertem Anschlag Gymnastik treiben zu wollen. Einesteils sind die Uebungen zu einseitig für die Beuger, anderseits wird die notwendige Anstrengung zur Gewohnheit und dadurch der Ton ungünstig beeinflusst. Abgesehen davon, dass schwache Hände überanstrengt werden.

Durch die Gymnastik werden aber nicht allein die Muskeln ausgebildet, sondern auch die Nerven und Gehirntätigkeit bedeutend höher entwickelt, da ja erst durch Zusammenwirken dieser drei Faktoren die Bewegung zustande kommt.

Je rascher die Nerven zwischen Gehirn und Muskeln vermitteln, je leichter und sicherer geht die Bewegung von statten. Und in dem Masse wie alle zu einer guten Bewegung notwendigen Muskelpartien zur Betätigung herangezogen werden, erweitert sich auch die Gehirntätigkeit. Besonders ist dies der Fall, je mehr die Verschiedenheit beider Hände ausgeglichen wird.

Bei einer richtigen Gymnastik werden nie Fälle von Erkrankung der Muskeln und Sehnen durch das Klavierspiel eintreten; im Gegenteil, bei verschiedenen Fällen hat dieselbe sich als sehr gutes Mittel zur Heilung von Klavierspielerkrampf, Neigung zu Sehnenentzündung usw. bewiesen.





Rhythmische Einheit und Ausnutzung des inneren Tastgefühls der Gelenke.

Von

Alexandra Charon.

Die Frage über die zweckmässige Ausbildung der Klaviertechnik wird immer als ein unauflösbares Rätsel vor uns stehen, so lange die Ausbildung der Finger als Hauptprinzip derselben betrachtet wird.

Die meisten von den mir bekannten Methoden stellen nicht das Prinzip auf: wieviel soll man von der Muskelenergie anwenden, sondern das entgegengesetzte: wieviel man nicht anwenden muss. Letzteres ist das Prinzip der Fingerspieler, welche die negative Technik der positiven vorziehen.

Häufig wird das Entfernen der Finger mit dem Heben verwechselt; bei dem Entfernen bleibt der Finger locker, bei dem Heben ist er aber, wie es die negative Technik erfordert, in einer gespannten Krümmung.

In dieser falschen Ausnutzung unseres Muskelapparates ist die Antwort zu finden, warum Arthur

Nikisch sich so aussprechen konnte: „Musiker haben keinen Rhythmus, ich meine diesen feinen Rhythmus, es ist greulich, aber es ist überall so.“

Der Rhythmus liegt aber im tiefsten Innern unseres Körpers. „Dem Eingreifen der Willensantriebe“, wie die Psychologie lehrt, „stehen von Anfang an fertige, an und für sich bereits rhythmisch funktionierende Apparate zur Verfügung“ (Wundt).

Nach einer vieljährigen Arbeit hat Prof. Konrad Brieger festgestellt, „dass es in unserer Muskelmaschinerie zweierlei ganz verschiedene Bewegungen gibt. „Erstens solche Bewegungen, welche von selbst und ohne weiteres in dem vorigen Zustande der Verteilung der Kräfte und mittels des elastischen Rückstosses endigen, und zweitens solche Bewegungen, welche durch dauernde Aenderung in der Verteilung der Kräfte sofort einen neuen Zustand und eine neue Haltung herbeiführen, ohne elastischen Rückstoss.“

Aeusserst wichtig ist es für den Musiker jedes Faches, diese beiden Bewegungsarten nicht zu verwechseln und die Bewegungen der ersten Art vorzuziehen, weil solche Bewegungen eine geringere Muskelspannung erfordern und nur bei vollständiger Lockerheit der Muskeln und der Gelenke ausgeführt werden können.

„Die Gelenkflächen sind der Sitz derjenigen Eindrücke, durch welche die Bewegungen unserer Glieder unmittelbar wahrgenommen werden, so wie die Zeitempfindung oder die Zeitvorstellung, welche wir tatsächlich nicht besitzen. (James Wundt.)

Durch das innere Tastgefühl der Gelenke, mit der Hilfe des Gehörs, des Muskelgefühls und der hemmenden Tätigkeit der Antagonisten, ist die Emp-

findung des wie viel und des wie lange reguliert, sobald aber die Gelenke fixiert sind, ist diese Empfindung paralysiert.

In seinen beiden Werken hat Dr. Steinhausen die grosse Bedeutung der Gelenkflächen für das Klavierspiel und für die Bogenführung hervorgehoben.

Die Bewegungen der zweiten Art sind an Ort und Stelle, wenn wir die Muskeln belasten, wie z. B. für das Heben oder Tragen verschiedener Gegenstände.

Viele betrachten diese zweite Art der Bewegungen, welche für die Belastung geeignet ist, als eine für alle Fälle passende Muskeltätigkeit.

Der Rhythmus wird von der Psychologie als „Vorstellungen im Gebiet des Tast- und Gehörsinns“ bezeichnet, „welche ein Gefühl des Gefallens oder des Missfallens erregen. Rhythmische Gefühle bewegen sich zwischen der Spannung und der Lösung. Um aus solchen Gefühlen Reihen von Eindrücken, — rhythmische Einheiten — zu bilden, welche zu Perioden und endlich zu grösseren Abteilungen sich ausdehnen, müssen die Eindrücke voneinander gesondert sein.“ (Wundt.)

Prof. Eduard Sievers bezeichnet jede rhythmische Einheit als einen Willensimpuls. „Zwischen Willensimpuls und Willensimpuls liegt jedesmal sozusagen „ein toter Punkt, ein psychischer Bruch“, sagt er in seinen „Metrischen Studien“ und greift die Musiker an, weil sie die Trennung der rhythmischen Eindrücke sehr oberflächlich ausführen, oder auch gar nicht beachten.

In dem Vortrag von Nikisch ist wohl seine berühmte Pause den meisten der Anwesenden bekannt.

Ich nehme an, dass gewöhnlich eine rhythmische Einheit als ♩ oder ♪ erscheint, sie kann auch aus mehreren Noten kleineren Wertes zusammengesetzt werden.

In jeder rhythmischen Einheit ist eine Spannung und Lösung, ein cresc. und decresc. <> unentbehrlich.

Die meisten Schulen beruhen auf dem entgegengesetzten Prinzip des >< decresc. und cresc., dem *Ab*- und *Zu*nehmen der Muskelspannung, welche bei der negativen Technik in der Vorbereitung verbraucht wird.

Um den Rhythmus zu retten, wurde der *Auftakt*, die *gute Zeit* mit der *Betonung* erfunden, welche eine Extraspannung der Muskeln erfordert.

Die Fehler, welche diese Auffassung zur Folge hat, sind gewöhnlich: 1. Eine Abkürzung der Taktdauer; 2. der Nachschlag der rechten Hand nach der linken, was von den Anhängern dieser Schule als ein Ausdrucksmittel angeraten wird; 3. ein Klang, welcher der vom Komponisten gemeinten Notendauer nicht entspricht, weil $^1/_8$ und $^1/_{16}$ stärker als Halbe und Ganze ausgeführt werden. Höchst interessant ist die Bemerkung von Beethoven: „Gott weiss es noch, warum auf mich immer noch meine Klaviermusik den schlechtesten Eindruck macht, besonders wenn sie schlecht gespielt wird.“

Der verstorbene Prof. *Oskar Raif* greift das Fingerspiel an in den von ihm nachgelassenen Zeilen: „Wir überschätzen die Tätigkeit der einzelnen Finger ..., nicht in der Ausbildung der einzelnen Finger haben wir die Ueberwindung der Schwierigkeiten zu suchen.“

Auch *Beethoven* spricht sich gegen das Fingerspiel aus: „Mit der Geläufigkeit jener Herren

läuft gewöhnlich auch aller Verstand davon. Die Hände stets anlegen an die Klaviatur, damit die Finger sich nicht mehr als nötig heben können, denn nur bei dieser Methode wird es möglich, Ton zu erzeugen und Singen zu lernen."

Die Betonung der guten Zeit, welche ich die schlechte Zeit nennen möchte, ist mit dem Akzent nicht zu verwechseln. Den Akzent, einen Punkt, ein sf, betrachte ich als eine Störung im Laufe der Empfindungen des Komponisten, auch wird eine Muskeltätigkeit in Anspruch genommen, nämlich: der hemmende Antagonist übernimmt in einem Zusammenziehen die aktive Rolle.

Eine feine musikalische Technik hängt von der zweckmässigen Ausbildung der Bewegungen des Handgelenks ab, welches mit seinen beiden Visierflächen ein äusserst feiner und empfindlicher Apparat ist.

Das Heben und Senken des Handgelenks, das Einschieben der Finger und das Entfernen derselben, dies ist die Spielart, welche ich empfehle.

Es kann bei dieser Methode von einer unveränderlichen Handstellung gar keine Rede sein; herrschend ist die Neigung zum kleinen Finger, weil der Gebrauch des Daumens wie auch die Neigung der Hand in der Richtung desselben zu vermeiden ist, obschon es einzelne Fälle gibt, in welchen es besser gelingt, die Stimmung des Stückes wiederzugeben, wenn die Stellung der Hand in dieser Richtung vorgezogen wird.

Den verschiedenen Momenten jeder rhythmischen Einheit entspricht eine jedem einzelnen Moment angeeignete, von einer tiefen zu einer hohen übergehende Stellung des Handgelenks, weil die Spannung und Lösung der rhythmischen Einheit,

welcher eine Trennung immer folgen muss, in der engsten Verbindung mit der Spannung und Lösung der Muskeln steht.

Einige Schwierigkeiten hat man wohl zu überwinden, um die Schüler an das Bedürfnis der Ausführung der rhythmischen Einheit zu gewöhnen, die Spannung und Lösung, den elastischen Rückstoss, den psychischen Bruch begreiflich zu machen, sowie auch die gewünschte Lockerheit zu erzielen und an ein bewusstes Spiel zu gewöhnen, ihre Aufmerksamkeit auf die Empfindungen zu richten, mit welchen diese Bewegungen verbunden sind, um nach diesen Empfindungen die Bewegungen zu wählen und zu regulieren.

Ich gestatte mir die Freiheit, zu behaupten, dass Arthur Nikisch und Joseph Hofmann glänzende Beispiele sind, dass bei dieser Auffassung die Technik des wahren Künstlers ausgebildet sein kann.

Ich nehme die Tätigkeit des Herzens mit der Herzpause, die Pulsschläge als Vorbild. Wie aus einzelnen rhythmischen Einheiten sich Reihen und Perioden, Phrasen und Sätze bilden, welche alle voneinander getrennt sein müssen, ebenso folgt einigen Pulsschlägen eine Atmung, einigen kleineren Atmungen eine tiefere Atmung.

Es wurde mir gestattet, in St. Petersburg und Leipzig den Vorproben unter Leitung von Nikisch beizuwohnen, wo ich die Gelegenheit hatte, manche schätzbare Bemerkung zu vernehmen, so wie z. B. die folgende: „Atmen Sie doch, meine Herren, Sie atmen ja nicht, glauben Sie mir, es ist äusserst wichtig.“

Wird die natürliche Spielart, welche immer auch die bequemste ist, eine weitere Verbreitung haben, so wird man sich vielleicht seltener an die Worte

Beethovens über seine eigene Klaviermusik erinnern brauchen.

Die Lockerheit, das Zu- und Abnehmen der Tonstärke beim Klavierspiel, was von den meisten als eine Sache der Unmöglichkeit betrachtet wird, war das Hauptprinzip der Chopinschen Schule.

Ist es nicht die Spannung und Lösung der Physiologen und Psychologen?

Wir haben ein hervorragendes Beispiel vor uns, wie das Genie eines Chopin die wissenschaftlichen Forschungen und Entdeckungen angekündet hat, welche schliesslich die Grösse und die Bedeutung dieses Künstlers offenbaren.

Nur durch die Ausbildung einer zweckmässigen Technik wird es den Studierenden ermöglicht, die Gefühle und die Gedanken der grossen Meister zu begreifen und zu schätzen, wodurch der Einfluss der Musik auf die Jugend grösser und bedeutender wird.

Den Vorträgen von Frau Colin-Thoma und Frau Alexandra Charon schlossen sich eine Reihe von Fragen seitens der Zuhörenden an, die von den Rednerinnen beantwortet wurden. Frau Charon illustrierte den Gedanken der rhythmischen Einheit mit dem Vortrage der As-dur-Etüde von Chopin und Fr. Colin-Thoma erläuterte die beweglichen Tastenteile zur Auffindung des Platzes der erlernten Noten noch eingehender. Herr Tetzel erklärte seine Methode des Notenlernens, nach welcher vom eingestrichenen c terzenweise nach oben und unten fortgeschritten wird.

Eine längere Diskussion knüpfte sich an den Vortrag von Frl. Zachariae. Während einer-

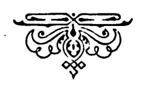
seits Frl. Wurm alle Erfindungen zur mechanischen Ausbildung der Hand und Finger für unnötig, ja schädlich erklärte und es bestritt, dass der Ton durch derartige Uebungen günstig beeinflusst würde, welcher Ansicht sich auch Herr Pusch anschloss, trat andererseits Herr Riemann sehr warm für den Apparat ein; er hätte überraschende Resultate mit dem Handentwickler erzielt und könne ihn nur allen Lehrkräften empfehlen. Der gleichen Meinung waren Herr Davidsohn und Frl. Kölling. Frl. Leidig stellte noch die Frage, ob Kinder den Apparat selbständig richtig benutzen könnten, die von Frl. Zachariae bejaht wurde.

* * *

Als Abschluss der mit dem Klavier in Verbindung stehenden Vorträge trat das Instrument selbst in seine Rechte, Herr Georg Kalus, Berlin, sprach über:

„Steinway-Konstruktion und Herstellungsweise“;

er erläuterte die Begriffe „Konstruktion“ und „Herstellungsweise“ und zeigte an grossen Modellen die innere Mechanik und den komplizierten Bau, wobei er auf die allmähliche Entwicklung und stete Verbesserung der heutigen, weltbekannten Steinway-Instrumente hinwies.



Zur Reform des theoretischen Unterrichts an unseren Musikbildungsanstalten.

Von

Hans Schaub.

Wer die nennenswerten Bücher der letzten Jahre über Methodik des Gesangs, des Klavier- und Geigenspiels sammeln wollte, müsste sich gefasst machen, ihnen einen grossen Platz in seiner Bibliothek einzuräumen.

Wer sich für die Bücher oder auch nur Aufsätze über Methodik der musikalischen Theorie interessierte, würde bald gewahr, dass die Schublade des Arbeitstisches bequem das Doppelte des Erschienenen fassen könnte. Hiermit ist die Lage gekennzeichnet; das theoretische Studium ist das Stief- und Sorgenkind des gegenwärtigen Konservatoriumsunterrichts wie des Musikunterrichts überhaupt. Meine Rundfrage betreffs des an den höheren deutschen Lehranstalten gebräuchlichen Unterrichtsmaterials hat mir nach dieser Richtung so recht die Augen geöffnet.

Irgend ein einheitlicher Plan für den Unterricht an den vornehmsten deutschen Anstalten ist heute noch nicht vorhanden; eine jede Anstalt hat ihre eigenen Maximen, welche häufig der ihr eigenen Tradition, sicherlich aber nicht in gleichem Mass der Bedeutung des Stoffes und Gegenstandes entsprechen. Unterschiedlicheres wie das an deutschen Musikbildungsanstalten gebräuchliche Lehrmaterial für den theoretischen Unterricht lässt sich kaum etwas denken. Die einen unterrichten nach Rischbieter, Richter, Jadassohn, Dehn und Scholz, die anderen nach Bussler, Löwengard, Krehl, Thuille, Schreyer, Rögely oder Knorr. Für einen unglaublich grossen Teil ist der eminente Theoretiker Hugo Riemann überhaupt noch nicht vorhanden, andere gönnen seiner unermüdlichen Arbeit den wünschenswerten Einfluss auf ihren Lehrplan.

Auch bezüglich der Kenntnisse, welche ein Musikstudierender besitzen muss, um mit Erfolg das theoretische Studium in Angriff nehmen zu können, herrschen die verschiedensten Anschauungen. Die einen sind damit zufrieden, wenn die Lehre von den Tonarten und Intervallen mit Erfolg absolviert ist, um alsbald die Harmonielehre zu beginnen; die anderen fordern eine ausgiebige Schulung des Gehörs wie des rhythmischen Gefühls, und erklären es für einen Nonsens, sich früher mit dieser Disziplin zu befassen, als der Schüler imstande ist, einen rhythmisch bewegten dreistimmigen Satz nach dem Gehör niederzuschreiben.

Einerseits setzt man Bässe aus und lässt die Melodie Melodie sein; andererseits sagt man sich, dass diese Methode vielleicht tüchtige Handwerker, nie aber Künstler erzieht.

Ja, noch nicht einmal darüber ist man sich einig, wer Theorie treiben soll, von welchem Gesichtspunkt aus der Unterricht geleitet und gelenkt werden soll.

Ein gewisser wohltätiger Zwang wird allerdings schon allenthalben dahin ausgeübt, dass möglichst jeder, der die Musik zu seinem Beruf erkürt, auch die Theoriestunden besucht. Nur fehlt hier späterhin die Konsequenz, welche allein einen Erfolg herbeiführen kann. Den Klavierunterricht zu schwänzen, verzeiht man höchstens den Gesangschülern und -schülerinnen; beim Theorieunterricht ist man weitherziger und sieht viel eher einmal durch die Finger. Würde man sich lieber bestreben, nur solche Schüler zur berufsgemässen Ausbildung anzunehmen, welche nicht nur musikalische, sondern auch geistige Gaben in ausreichendem Mass besitzen. Würde man doch lieber versuchen, die „graue Theorie" mit modernen Ideen zu befruchten und den Gegenstand auch denen interessant zu machen, die zunächst noch nicht einsehen, warum ein künftiger Orchestergeiger Kenntnis vom Bau einer Sonate haben, oder eine künftige Klavierlehrerin im Kontrapunkt bewandert sein muss.

Ich nannte vorhin den theoretischen Teil der musikalischen Ausbildung das Sorgenkind der Anstalten, den Lehrer desselben denjenigen unter allen, welcher zur grössten Resignation, zum geringsten sichtbaren Erfolg der aufgewendeten Mühe verurteilt ist.

Dass dem heute noch allenthalben so ist, wird niemand bestreiten, ebensowenig, dass ein wünschenswerter Zustand anders, ganz anders aussieht.

Ich will nicht untersuchen, inwieweit diese Verhältnisse verschuldet sind, wie viel davon auf das

Konto veralteter Methoden, verknöcherter Lehrbücher und pedantischer Dozenten zu setzen ist. Ebensowenig will ich mich auf eine Kritik der vorhandenen Lehrbücher im besonderen einlassen; was wir untersuchen wollen — nachdem wir erkannt haben, dass unsere theoretische Ausbildung an Schäden leidet —, ist lediglich: Wie lässt sich ein wünschenswerter Zustand erreichen, wie gestalten wir den in Frage stehenden Unterrichtszweig künftig am besten aus? —

Vor allem wäre die völlige Gleichberechtigung des theoretischen Unterrichts mit dem praktischen zu fordern. Theorie ist obligatorisch nicht nur auf dem Papier, sondern in Wahrheit. Wer kein Interesse für den Bau und die Harmonik der Tonwerke hat, wer lediglich leeren Virtuosenruhm anstrebt, der bildet sich besser zum Artisten wie zum Tonkünstler aus. Wenn unsere Konservatorien „Akademien" und nicht Brutstätten des Dilettantismus und Proletariats sein sollen, dann dürfen sie einen Zögling, der bei der Gehörbildung Schiffbruch leidet, dessen geistige Fähigkeiten zum theoretischen Studium nicht ausreichen, überhaupt nicht weiter auf die Bahn des Berufskünstlertums geleiten.

Als zweiten Grundsatz stelle ich auf: Der theoretische Unterricht hat stets Hand in Hand zu gehen mit dem praktischen. Der Klavier- und Violinschüler wie der Jünger der edlen Sangeskunst hat so unendlich viele Berührungspunkte zwischen seinem praktischen Spezialstudium und dem theoretischen, dass man annehmen sollte, dass nur ein halbwegs menschenkundiger und intelligenter Lehrer dazu gehörte, die jungen Menschenkinder in helles Interesse zu versetzen.

Die allgemeine Musiklehre öffnet dem Schü-

ler erst die Augen für die Elemente der Musik überhaupt. Niemand kann ihnen sein Interesse versagen. Man absolviere sie recht gründlich und gönne sich Zeit dazu. Als Lehrbuch empfehle ich Hugo Riemanns „Allgemeine Musiklehre". Nebenher gehe sorgsamste Ausbildung des Gehörs wie des rhythmischen Gefühls. Der Methode Jaques Dalcroze ist der weiteste Raum zu gewähren, da sie geradezu unersetzlich ist. Das Diktat sei melodisch wie rhythmischer Natur und werde auch zweistimmig geübt. Bernhard Sekles „Musikdiktat" ist das hier anzuwendende Lehrbuch. Die Geschichte der Notenschrift und der Tonsysteme kann in der zweiten Hälfte des ersten Jahres ebenfalls behandelt werden. Als Nachschlagebuch kommt Hugo Riemanns „Katechismus der Notenschrift" in Frage. Pro Woche finden mindestens zwei Stunden statt; die eine der Ausbildung des Gehörs und des Rhythmus, die andere dem mehr theoretischen Teil der Materie gewidmet. Beide Stunden haben in innigster Beziehung zueinander und zur Praxis zu stehen. Das Transponieren ist fleissig zu üben, wobei die alten Schlüssel gute Dienste tun; musikalische Gedächtnisübungen dürfen nicht versäumt werden, auch soll die musikalische Ornamentik zu ihrem Recht kommen. Der Schüler, welcher so sein erstes Schuljahr verbrachte, hat unter allen Umständen, wenn auch noch in bescheidenem Rahmen etwas Rechtes und Tüchtiges gelernt.

Hat er dies in einer strengen Prüfung dargetan, dann öffnen sich ihm zwei Wege, der modernen Tonkunst und ihrer Satztechnik nachzuspüren und die Zusammenhänge zwischen dieser Kunst und der Kulturgeschichte überhaupt zu entdecken. Einen ungeschichtlichen, unlogischen und sprunghaften, den

heute noch allgemein beschrittenen Weg über die Harmonielehre, und einen zweiten, der dieselben Pfade führt, welche die Geschichte und Entwicklung der Musik selbst gegangen ist, den logischen und auf den Spuren der Historie laufenden Weg über den Kontrapunkt. Ein prinzipieller Gegensatz zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt besteht nur in den Köpfen einiger Theoretiker, sagt Riemann.

Entweder wir veranlassen unseren Schüler seine Intervallehre nun logisch fortzusetzen in der Lehre vom zweistimmigen Satz, der nach Art der Gattungen durchzunehmen wäre; oder aber —: wir lassen den Betreffenden Bässe aussetzen, ihn bestenfalls Melodien mit Bässen und den sich alsdann ergebenden Harmonien versehen. Was richtiger ist?

Jedenfalls berufen wir uns auch in der letzteren Methode andauernd auf kontrapunktische Begriffe. Der Bass, die Melodie sollen „sangbar" sein, möglichst in Gegenbewegung geführt werden. Das Problem der aufeinanderfolgenden reinen Quinten und Oktaven, ein rein zweistimmiges Problem wird mit einer Umständlichkeit behandelt, die völlig entbehrlich wäre, wenn wir die Lehre von der Satzkunst mit dem zweistimmigen Kontrapunkt begönnen. Halten Sie es für möglich, dass ein musikalischer Schüler im zweistimmigen Satz je zwei reine Quinten und Oktaven hintereinander schriebe? Dass er, nachdem Sie ihn in die Melodiebildungslehre, zunächst also in die Grundgesetze derselben eingeweiht haben, jemals den Höhepunkt andauernd wiederholte, unsangliche Schritte schriebe und ähnliches mehr, was Sie beim Beginn mit dem vierstimmigen Satz unmöglich vermeiden können? Warum bepacken Sie den Schüler mit zwei Stimmen,

die an der Melodiebildung, an der rhythmischen Ausgestaltung zunächst gar keinen Anteil nehmen, sich von Melodie und Unterstimme gleichsam nur mitschleppen lassen. Lediglich deshalb, um den Schüler von vornherein auf den Weg des ausgeleierten Dominant-Systems, des nahezu erschöpften Dur- und Moll-Prinzips zu führen und ihm nur ja recht viel Positives, Gegebenes und scheinbar Verlässliches zu bieten? Ich pfeife auf eine Methode, welche den Schüler zum Nachtreter und -beter, zum Kind eines, nämlich gerade nur unseres Zeitalters abstempelt, ihn vor eigenem Nachdenken und Experimentieren bewahrt, damit er ja sich hübsch einfinde auf dem Weg, den wir, seine Meister, ja leider auch beschreiten mussten. Die Kirchentonarten, die uns allein noch einige Ausblicke in dem nachgerade erschöpften Tonsystem gewähren, müssen wir später, so im Vorübergehen als Kuriositäten, durchnehmen, um unsere Schüler auf Dur und Moll, und nur hierauf zu vereidigen. Sollten wir sie nicht lieber da behandeln, ausgiebig behandeln, wo sie sich von selbst darbieten, im zweistimmigen Satz?

Was hat denn wirklich ein Schüler davon, wenn er sämtliche Paragraphen der Harmonielehre von Richter, dieses musikalischen Strafgesetzbuches, durchgeackert hat? Kann er etwas Positives? Mit den modernen Büchern, mit Thuille, Schreyer u. a. steht es besser, werden Sie mir sagen. Zugegeben! Aber glauben Sie, dass ein Schüler, den Sie durch alle Finessen moderner Harmonik geleitet haben, der in Wagners und Strauss' Welt heimisch geworden ist, nach Absolvierung der Harmonielehre, Ihnen zuliebe, alles Gelernte zunächst ad acta legen, seinem Stilgefühl wie seinem historischen Sinn einen Saltomortale zumuten wird, wie er nötig ist,

um nach dem Studium einer modernen Harmonielehre nun ehrbare Fughetten und im Geiste der Lutherzeit geschaffene Choräle zu bearbeiten?

Meine Verehrten: wir stellen die Musikgeschichte ja auf den Kopf, lehren das, was zuletzt kommen, sich aus dem Vorhergegangenen entwickeln soll, zuerst und drängen unsere Schüler in die Bahnen einer eigenmächtigen Entwicklung! Statt die „Ausweichung“ an der Liedform, die „Modulation“ an der Durchführung der Sonatenform zu lehren oder doch mindestens beide Disziplinen: Harmonie- und Formenlehre, im innigsten Kontakt zu lassen, zwingen wir unsere Schüler, Präparate statt Formen zu schaffen, Künste statt Kunst zu treiben. Oder glauben Sie, dass es irgend einen realen Wert hat, derartige, im Grunde genommen sogar unmusikalische Uebungsbeispiele, anzufertigen, wie sie die landläufigen Harmonielehren bei dem Kapitel Modulation bieten? Diese unmöglichen Melodien tragen meines Erachtens die Schuld, wenn der junge Musiker später kein Rondo schreiben kann, ohne innerhalb acht Takten von C nach Fis-dur abzuschweifen. Wir schaffen so wenig Lebendiges, stehen so gar nicht in der Wirklichkeit.

Sage ich zuviel, wenn ich behaupte, dass gerade die talentvollsten auch unsere problematischsten Schüler sind, dass an jeder Anstalt Leute sind, die der Lehrer sehenden Auges in eine eigenwillige Entwicklung verfallen sieht, die den Lehrer stillschweigend kaltstellt, um sich am Neuen und Neuesten allein noch zu berauschen. Schüler, die keine anständige zweistimmige Fuge schreiben können, versuchen sich in symphonischen Dichtungen, solche, denen kein Rondo erster Form gelingen würde, entwerfen Pläne zu Musikdramen, während-

dessen der gesunde geistige Mittelstand getreulich unserer Methode folgt, von allem zusammenhanglos das lernt, was mit Verstand und Fleiss zu lernen ist und im übrigen nicht durch Zweifel beirrt wird, da ihm das leidenschaftliche, die Zusammenhänge zu ergründen suchende Interesse der Begabten abgeht.

Sie sehen: ich breche einer Methode den Stab, welche Sie vielleicht im Gegensatz zu mir günstig beurteilen. Sie werden also auch nicht erwarten, dass ich irgendein Lehrbuch der Harmonie als das geeignete hier empfehle. Busslers „Strenger Satz“, im Lichte Riemannscher Ideen gesehen und von ihnen geläutert und durchdrungen, scheint mir ein Leitfaden, welcher in dieser Phase der Entwickelung verwendbar sein dürfte.

Das Bestreben: als Begleiter auf dem Wege zur Erlangung einer modernen Satztechnik oder doch wenigstens zu ihrer genauen Kenntnis, die Musikgeschichte zu erwählen, ist eigentlich doch das natürlichste. Wer nicht seinen Weg über das Organum, den Diskantus und Faux bourdon genommen, wer nicht gesehen hat, wie sich aus tastenden Versuchen allmählich und immer grosszügiger die Kunstübung entwickelt, der wird nie ganz eindringen in das Wesen der Musik. Wir dürfen unsere Schüler nicht den entgegengesetzten Weg führen, den die Kunst selbst gegangen ist. Die Harmonie ist ein Produkt des Kontrapunktes, nicht umgekehrt. Lesen Sie doch, meine Verehrten, Hugo Riemanns „Geschichte der Musiktheorie“ unbefangen und ohne die Scheuklappen einer Methode, herstammend aus einer Zeit, wo man noch keine alterierten Akkorde, noch keine Modulationen wie heutzutage zu lehren hatte, und wo

sich der Stoff vielleicht wirklich besser in die praktische Entwickelung eines Musikstudierenden einfügte wie gegenwärtig. Der Studiengang des Kontrapunktes ist in einigen Werken von Wert — ich nenne hier nur Bussler, Draesecke, Kistler, Scholz u. a. — so klar und zureichend dargestellt, dass sich jedes weitere Wort erübrigt. Dass man heute allenthalben mit dem zweistimmigen Satz, der zweistimmigen Fuge beginnt, ist nicht unwichtig für meine Theorien. Als geradezu klassisches, von keinem anderen der Welt übertroffenes Lehrbuch der Fugenkomposition nenne ich das von Iwan Knorr bei Breitkopf & Härtel erschienene Werk. Auf die Schaffung solcher Arbeiten, welche die Brücke schlagen von der grossen Zeit der musikalischen Komposition zu unserer, die festen Konturen verästelnden und verflüchtigenden, das Technische geradezu zum Selbstzweck erhebenden Nerven- und Geschmackskunst, die in die Zeit hineinragen, wie ein Monument grosser Tage — auf solche Werke Preise auszusetzen, wäre eine würdige Aufgabe unserer Akademien.

Riemanns Musikgeschichte in Beispielen, in Verbindung mit der herrlichen Musikgeschichte von Dr. Karl Storck oder derjenigen von Naumann, wäre aufs genaueste zu studieren; die schönen Ausgaben alter Klaviermusik bei Senff, alter Orgelwerke bei Peters und alter Singemusik (Wüllners Chorschule, Palestrina Messen bei Breitkopf und Härtel) müssen dabei ergänzend herangezogen werden.

Selbstverständlich wird auf das Studium Bachs (Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge, Goldberg-Variationen) das grösste Gewicht gelegt werden müssen, sobald der Schüler die nötige Reife dazu

erlangt hat; auch hier kommt wieder Riemann mit seinen unübertrefflichen Katechismen der Fugenkomposition in erster Linie in Betracht. Dass sobald als möglich und mit dem nötigen Takt die Formenlehre zu Wort kommen muss, ist klar. Damit bis zum Ende des Lehrganges, also etwa bis ins vierte oder fünfte Jahr des Anstaltsbesuches, zu warten, halte ich für durchaus verfehlt. Kann der Schüler einen kurzen Vokalsatz nach einem liturgischen Text, eine strenge dreistimmige Fuge in einer der Kirchentonarten schreiben, dann ist es schon an der Zeit, Formenlehre zu betreiben. Der Analyse werde von nun ab der weitgehendste Spielraum gewährt. Ja, ich bin sogar der Ansicht, dass das Kopieren von Meisterwerken mit eigenen Themen durchaus nichts Unkünstlerisches ist. Jeder Tonsetzer von Können hat so gelernt, an den Werken des jungen Beethoven, wie auch Richard Wagners, ist dies ganz besonders ersichtlich.

Auch vor den als „Künsteleien“ verschrienen Kanons schrecke man nicht zurück; an solchen Dingen eroberten sich die alten Meister eine Kunstfertigkeit, die dann Würdigerem zugute kam. Können soll man alles, was man zu verwerten wünscht, ist Sache eines jeden. Der doppelte Kontrapunkt der None, Undezime, Terz- und Quartdezime ist keineswegs so unnütz, wie man ihn verschreit. Solche Uebungen sind ein geistreiches Spiel, ein Quell der Freude für einen gescheuten Kopf und durchaus übend und nützlich. Man suche nur immer „Musik“ zu schreiben und sei überzeugt, dass die fabelhafte Gewandtheit der alten Meister in den kontrapunktischen Formen hauptsächlich die Folge davon war, dass dieselben in ihrer Jugend alles das eingehend übten, was unsere heutigen

Theoretiker aus Gründen der Zeitersparnis über Bord werfen. Die Uebungen sind von nun ab für Streichquartett oder -Orchester zu arbeiten, da ja die Anfänge der Instrumentationslehre bereits in diesem Stadium ohne Gefahr der Zersplitterung gelehrt werden können. Eine Motette für vierstimmigen a cappella-Chor und eine Doppelfuge sollen gegen Ende des vierten Jahres zeigen, ob der Schüler imstande ist, sich dem Prüfstein jeglicher Begabung, der Formenlehre, nunmehr ausschliesslich zuzuwenden. Hier möge das Busslersche Lehrbuch Führer sein.

Ehe der Schüler an die Ausarbeitung irgend einer, sei es auch der kleinsten Form, schreiten, d. h. angewandte Formenlehre treiben darf, war es nötig, die Gesetze der allgemeinen gründlich klarzulegen. Riemanns Formenlehre, erschienen bei Max Hesse, wird dem Lehrenden hier als Leitfaden dienen können. Für die nebenbei zu betreibende Instrumentationslehre empfehle ich ausser dem Buch von Berlioz, herausgegeben von Richard Strauss, die vorbildliche Instrumentenlehre von Teuchert-Haupt, erschienen bei Breitkopf & Härtel. Hält man sich bei den beiden, in enger Beziehung zueinanderstehenden Disziplinen an die Geschichte der Musik, so wird dies sehr segensreich sein. Nach der entsprechenden Zeit sind auch Partituren der Mozart-Haydn-Beethoven-Epoche zu studieren und zu analysieren. Das allmähliche Werden der Durchführung als Teil B der Sonatenform bei Johann Stamitz und seinen Nachfolgern bis zu den Wunderwerken eines Beethoven bietet, pädagogisch geschickt benutzt, einen Quell von Anregungen und Freuden für den Studierenden. Dass vorher zahlreiche Liedformen, die Rondoformen und namentlich Varia-

tionen zu betrachten und zu arbeiten sind, bedarf kaum der Erwähnung. Beethovens Symphonien, neben Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, die Bibel eines jeden jungen Musikers, müssen zu einem unveräusserlichen Schatz für den Schüler werden; bis ins kleinste muss er sie erfassen lernen. Auch Wagner, Brahms, Schumann und Weber ziehe man in den der Analyse gewidmeten Unterrichtsstunden heran. Das Ende dieses Lehrjahres münde in die Neuzeit und verweise den Studierenden an die grossen Tondichter der Gegenwart, an Strauss, Reger, Pfitzner, Humperdinck und andere.

Wer den Wunsch hegt, mit meinen Ideen betreffend die Reform des theoretischen Unterrichts noch mehr bekannt zu werden, wie dies durch einen in knappen Worten zu fassenden Vortrag geschehen konnte, den gestatte ich mir, auf meine unter diesem Titel im Jahrgang 1905—06 des „Klavier-Lehrer“ erschienenen Aufsätze zu verweisen. Die Frage, ob Harmonielehre oder Kontrapunkt den Ausgang der Studien bilden solle, ist gleichfalls schon in No. 6 des Jahrgangs 1910 ausführlich behandelt. Vielleicht finden meine Ausführungen heute das Interesse, welches ich der Sache, als einer uns alle bewegenden, von Herzen wünsche.

Die Methode der Zukunft wird meines Dafürhaltens Hand in Hand mit der Musikgeschichte gehen müssen und von dem Grundsatz: vom Einfachen zum Komplizierteren fortzuschreiten, beherrscht sein. Lassen wir den Schüler denselben Gang tun, den die Musik gegangen ist; reihen wir organisch aneinander, was organisch geworden ist. Nur Zusammenhängendes zu bieten, jeden Sprung zu vermeiden und immer in innigster Verbindung mit der Praxis zu bleiben, darauf beruht das Geheimnis des

Erfolges. Der Schüler arbeite nicht Harmonielehre oder Kontrapunkt oder Formenlehre, nein, er studiere die Tonsatz-Kunst. Alles, was er arbeitet, gelte als Schöpfung, wenn auch allerbescheidenster Art; hierdurch lernt er sich anzustrengen und einen vom Ehrgeiz gehobenen Massstab an sich selbst anzulegen.

Es wäre vermessen, vor einem Auditorium wie dem des I. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses zu behaupten: der Studiengang, für den wir uns in dieser Stunde besonders interessieren, kann nur so und nicht anders sein. Es kam mir auch gar nicht darauf an, hier etwas anderes als Anregungen bieten zu wollen. Eines ist wohl sicher, was ich hier entwickelte, die Frage —: baut sich unser Lehrgang heute so auf, wie es im Interesse unserer Kunst, wie unserer Schüler liegt, hat Sie alle schon bewegt. Sie haben es alle schon peinlich empfunden, Ihren Schüler nach Absolvierung der modernen Harmonielehre wieder in einen Stil zurückführen zu müssen, der vor mehr wie zwei Jahrhunderten herrschte; Sie alle haben mit mir die Ueberzeugung, dass alles, was Sinn und Inhalt besitzt, auch Form haben wird, während Sie — ungeachtet dieser Erkenntnis — den Schüler an Präparaten arbeiten und über die Hälfte seiner Studienzeit verfliessen lassen, bis Sie ihn in die Gesetze der Formenlehre einweihen. Hat doch sogar Bussler ausdrücklich davor gewarnt, letztere vor Beherrschung des Kontrapunktes in Angriff zu nehmen.

Das künftige Lehrbuch der modernen Tonsatzlehre wird die bis jetzt getrennten Disziplinen ohne Zweifel ineinander zu verarbeiten haben. Mögen die grossen Schwierigkeiten des Unternehmens, die

hohen Anforderungen an Takt und Erfahrung die Berufensten unter uns nicht davon abhalten, der Sache ihre Kräfte zu weihen. Bücher, wie dieses, sind der Extrakt eines Lebens. Gebieterisch aber fordert die moderne Kunst der „begleitenden Polyphonie“ ihr sach- und zeitgemässes Lehrbuch. Möge es ihr werden!





Die Anforderungen der Gegenwart an den Privatunterricht.

Von

Dr. Olga Stieglitz.

Die Tatsache, dass der Privatunterricht gegenwärtig stark im Rückgange begriffen ist, hat eine Reihe von Ursachen. Sie alle aufzudecken, würde eine eingehende Erörterung der wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Verhältnisse des modernen Lebens erfordern, mithin hier zu weit führen. Nur ein Grund sei daher erwähnt: die Konkurrenz der Musikschule. Unverkennbar steht der Musikunterricht zurzeit wesentlich im Zeichen des Instituts, des Konservatoriums, der Musikhochschule, der Musikakademie. „Konservatorische" oder noch vornehmer ausgedrückt, „Musikakademische Bildung" ist Trumpf und gilt als unerlässliche Vorbedingung für alle, die auf musikalischem Gebiet etwas vorstellen sollen oder wollen. Dass hier ein Wertbegriff geschaffen wurde, für den die reelle Grundlage fehlt, sollte schon der Laie einsehen. Handelt es sich doch bei der überwiegenden Mehrzahl der

mit hochtönenden Bezeichnungen geschmückten Anstalten um ganz private Unternehmungen, deren Charakter an und für sich keinerlei Gewähr für bessere oder höhere Leistungen bietet. Die Unternehmer haben über ihr Können und Wissen niemand Rechenschaft abgelegt, geschweige denn offizielle Nachweise der Tüchtigkeit erbracht. Die Verhältnisse liegen vielmehr so, dass wer nur über ein Pianino in irgendeiner Zimmerecke verfügt, sich selbstherrlich zum Direktor eines Konservatoriums für alle Zweige der Tonkunst ernennen kann. Gelingt es ihm dann, Kundschaft zu gewinnen, wachsen die Räume, dehnt sich das Haus, so ist es ihm unbenommen, Filialen in beliebiger Zahl und an beliebigen Orten zu errichten. Erwägt man diese Sachlage, so wundert man sich, wie der Name „Konservatorium" seinen Nimbus gewinnen und behalten konnte.

Dass die Musikinstitute eine bedeutende Anziehungskraft auf das mindergebildete und minderbegüterte Publikum ausüben, ist allerdings begreiflich, denn hier sprechen praktische Gründe mit. Erstens macht sich das Konservatorium leicht bekannt durch sein grosses Plakat und sonstige Reklame, der die Massen suggestiv erliegen. Zweitens ist es in der Regel billiger als Privatunterricht. Drittens tragen die öffentlichen Aufführungen der Eitelkeit von Schülern und Eltern Rechnung. Viertens entspricht gewöhnlich die Art der dort getriebenen Musik dem jetzt sehr niedrig stehenden Geschmack des Durchschnitts, während das Schätzungsvermögen für die Qualität der Leistungen fehlt.

Wenn sich aber auch das urteils- und zahlungsfähigere Publikum mit Vorliebe den Konservatorien zuwendet, so ist auch dies verständlich und in vielen Fällen gerechtfertigt. Natürlich wählt es Anstalten,

die unter tüchtiger fachmännischer Leitung stehen, bewährte Lehrkräfte, darunter oft Künstler von Ruf besitzen. Dass hier pädagogische und künstlerische Werte dargeboten werden, die der Privatunterricht schwer aufbringen kann, sei nicht verkannt. Gewiss ist hier für viele Schüler, namentlich die begabten und strebsamen, der richtige Platz zum Erwerb einer gediegenen musikalischen Ausbildung. Der Unterricht mit anderen hat manches für sich. Der Ehrgeiz wird angespornt, die Gelegenheit, viel Verschiedenes zu hören, übt Auffassungsvermögen und Urteil. Ausser dem Unterricht im Hauptfach werden musikwissenschaftliche Kurse dargeboten. Wer ein Instrument gewählt hat, kann sich daneben am Chorgesang beteiligen, wer seine Stimme ausbilden lässt, erhält zugleich den obligaten Klavierunterricht. Die musikalischen Fähigkeiten können also nach den verschiedensten Richtungen hin entwickelt werden, weil Mannigfaltiges vorhanden ist.

Dennoch ist das Konservatorium nicht für alle Schüler geeignet. Das Schema, das mehr oder weniger angewandt werden muss, passt nicht für jeden. Der Minderbegabte kann hier leicht den Mut verlieren, der Träge ganz erschlaffen. Wer zur Zerstreutheit neigt, wird seine Aufmerksamkeit hier schwer konzentrieren. Tatsache ist, dass namentlich der für den Durchschnitt berechnete theoretische Unterricht für viele Schüler, die schwächer oder höher begabt sind, gänzlich nutzlos verläuft und daher Zeitvergeudung bedeutet. Daneben können auch äussere Gründe gegen den Besuch des Konservatoriums sprechen, z. B. zarte Gesundheit, starke Inanspruchnahme durch die Schule oder Charakterfehler, die durch den gemeinsamen Unterricht gesteigert werden.

Einsichtsvolle Eltern werden in solchen Fällen für ihre Kinder den Privatunterricht wählen, der seinerseits manche Vorzüge bietet, die sich im Konservatorium nicht finden. Der Privatlehrer kann sich leichter in Einverständnis mit den Eltern des Schülers setzen und dessen persönlichen Verhältnissen Rechnung tragen. So braucht er z. B. den Schüler, der nur wenig Zeit zum Ueben hat, nicht zu hetzen, weil der Drill für Aufführungen, bei denen unbedingt ein Paradepferd vorgeritten werden muss, in Fortfall kommt. Im Privatunterricht lässt sich ferner die Eigenart des Schülers besser erkennen. Berücksichtigung der Individualität ist aber auf künstlerischem Gebiet besonders wichtig, weil hier die Begabungen der Richtung wie dem Grade nach von grösster Verschiedenheit sind. So ist es z. B. nicht immer nötig, bei einem Schüler, der ein auffallendes technisches Ungeschick zeigt, die Flinte sofort ins Korn zu werfen. Es gilt da in vielen Fällen nur einen anderen Weg einzuschlagen, um dem Betreffenden Freude an der Tonkunst zu wecken und zu erhalten, indem etwa das Hauptgewicht nicht auf die Dressur der Finger, sondern auf Gehörbildung und Schulung des musikalisch-ästhetischen Verständnisses gelegt wird. Das Ziel des Musikunterrichts braucht doch wahrlich nicht nur darin zu bestehen, virtuose Spieler und Sänger auszubilden. Genussfähige Hörer zu erziehen, kann den gleichen, ja unter Umständen einen höheren Wert besitzen. Freilich, um jeden Einzelfall richtig zu beurteilen und zu behandeln, ist psychologisches Verständnis und pädagogisches Geschick nötig, wie denn die Aufgaben des Privatlehrers in erzieherischer, künstlerischer und wissenschaftlicher Hinsicht umfassender sind, als die eines Konserva-

toriumlehrers. Letzterer ist, da in der Musikschule das Prinzip der Arbeitsteilung herrscht, nur ein Glied des Gesamtorganismus. Infolgedessen verlangt man von ihm natürlich nur Tüchtigkeit in einem Spezialgebiet. Die Lehrfächer, die im Konservatorium von verschiedenen Personen erteilt werden, muss der Privatlehrer allein vertreten; denn er ist gewöhnlich alles in allem. Zwar wird auch er in der Regel nur für ein Fach, Instrumental- oder Gesangunterricht engagiert. Soll aber die musikalische Ausbildung nicht lückenhaft und einseitig bleiben, so liegt es ihm ob, seine Schüler auch in die Nebenfächer einzuführen, ihnen daraus wenigstens das Wichtigste in konzentrierter Form zu übermitteln. Fehlt es doch in der Regel an Unterstützung oder Ergänzung von anderer Seite gänzlich. So gewährt oder gewährte wenigstens bis vor kurzem die Schule so gut wie gar keine Beihilfe. Kaum dass im Gesangunterricht die elementarsten theoretischen Begriffe übermittelt wurden. Ueber Musikgeschichte haben auch unsere höheren Lehranstalten, Gymnasien, Realschulen, Lyzeen immer noch Boykott verhängt. Die jungen Männer und Mädchen treten mit sogenannter abgeschlossener Bildung ins Leben, ohne vielfach eine Ahnung zu haben, welche Bedeutung die Tonkunst für die Entwicklung der Gesamtkultur besessen hat und noch besitzt. Selbst die Namen unserer grössten Tonheroen sind für viele nicht mehr als Schall und Rauch.

Was die Schulen versäumen, die Konservatorien aber im Klassenunterricht systematisch lehren, muss der Privatlehrer gelegentlich, d. h. in praktischer Anlehnung und Anpassung an den Fachunterricht darbieten. Dass hierfür vom künstleri-

schen Standpunkt aus eine Notwendigkeit und Pflicht vorliegt, wird leider noch von vielen Beteiligten ganz ausser acht gelassen. Selbst vorgeschrittene Schüler und Eltern halten z. B. häufig jede Stunde für zwecklos oder verloren, für die nicht in genügender Weise geübt wurde; die Lehrenden aber wissen oft nichts damit anzufangen.

Als mir einmal eine Gesanglehrerin klagte, die Monatspreise liessen sich in ihrem Fach so schwer durchführen, weil in der rauhen Jahreszeit Erkältungen so oft Unterbrechungen erforderten, riet ich ihr, in solchen Fällen die Stunden, statt sie ausfallen zu lassen, mit Theorie zu besetzen, was den Schülern ja wohl nicht schaden könne. Niemals werde ich den Ausdruck des Gesichts dieser Dame vergessen. Verständnislosigkeit, Erstaunen, endlich Verlegenheit gab sich zu erkennen. Wahrscheinlich hatte die Betreffende selber von Theorie keine Ahnung. Gesangunterricht fiel für sie einzig und allein unter den Begriff der Dressur der Stimmwerkzeuge und des Einübens von Liedern, die in Gesellschaften vorgesungen werden konnten.

Ich will die Gesangspädagogik nicht etwa zur bête noire machen, denn mit vielen Instrumentalisten steht es nicht anders. Für die Mehrzahl der Unterrichtenden gilt leider immer noch als höchstes, oft einziges Ziel, technische Fertigkeit heranzubilden, womöglich Virtuosität. Darauf ist vom ersten Tage an alles Streben gerichtet, darauf wird alle Zeit verwandt. Ob der Schüler hört, was er spielt, bleibt unkontrolliert, ob er ahnt, in welchem melodischen, harmonischen, formellen Zusammenhange die Töne stehen, die er hervorbringt, ist gleichgültig. Ebenso, ob er etwas vom Leben, Schaffen und der künstlerischen Eigenart der Komponisten

weiss, deren Werke er übt oder studiert. Auch Phrasierung und Ausdruck ist Nebensache. Wenn die Stücke nur fliessend bewältigt werden, wenn es nur rauscht und rollt, die Töne sitzen, die Finger sich behende auf Tasten oder Saiten bewegen. Dass diese Aufgabe von vielen Lehrenden — wenn auch keineswegs von allen — einwandfrei gelöst wird, sie für diese Abrichtung, die gewöhnlich unter dem Gesichtspunkt einer allein seligmachenden Methode vollzogen wird, Sachkenntnis und liebevolle Hingabe besitzen, sei nicht verkannt. Es trifft dies namentlich auf viele Damen zu, die darum, allerdings auch aus Ersparnisgründen, für den Anfangsunterricht bevorzugt werden und hierfür selbst die Schätzung ihrer männlichen Kollegen geniessen, denen sie als Vorschullehrerinnen oder Hilfskräfte willkommen sind, indem sie ihnen unbequeme, lästige Kleinarbeit abnehmen. Dass aber in dieser Anerkennung zugleich Geringschätzung stecken kann, bewies vor kurzem ein Artikel in einer bekannten Musikzeitung. Es wurde darin ausgesprochen, theoretische Bildung sei nicht nötig, um die Finger zu dressieren; auch Stimmbildungsunterricht könne ohne höhere Töchterschule und Kontrapunkt erteilt werden. Zwischen den Zeilen war zu lesen, es möchten nur ja, wenigstens soweit es das weibliche Geschlecht betrifft — von den Männern war nicht die Rede —, dem Stande die unwissenden, ungebildeten Lehrkräfte erhalten bleiben.

Ohne weiteres wird man dem Verfasser zugeben, dass sich jemand auf mechanische Abrichtung des Muskelapparates verstehen kann, dessen künstlerisches Können und sonstiges Wissen auf schwachen Füssen steht. Aber die technische Schulung, die doch immer nur Mittel zum Zweck sein

soll, repräsentiert ja nur einen Teil der Aufgaben des Musikunterrichts und zwar den geringeren, untergeordneten. Diesen der Musiklehrerin als ausschliessliche Domäne zuzuweisen, heisst, sie degradieren wollen. Dagegen sollten alle Musiklehrerinnen Protest erheben. Aber auch die männlichen Kollegen sollten sie darin unterstützen, denn im Interesse der ganzen Berufsklasse darf man sich doch auf keinen anderen Standpunkt stellen als diesen: Eine Lehrkraft, die auf einem Kunstgebiet ihren Platz ausfüllen will — gleichviel ob Mann oder Frau — hat heuzutage nicht nur gründliche, umfassende Fachkenntnisse, sondern auch das ganze Rüstzeug moderner Bildung nötig.

Der Deutsche Musikpädagogische Verband verlangt daher wahrlich nicht zuviel, wenn er als Vorbedingung für die Seminare die Schulbildung beansprucht, die für jede staatliche Prüfung Voraussetzung ist — auch für Schneider- und Kochlehrerinnen. Wenn er aber mit seiner Prüfungsordnung gewissermassen Neuland betrat, indem er neben gründlicher pädagogischer und methodischer Schulung Fächer einführte, die bis dahin nur wenig Beachtung gefunden hatten, wie Formenlehre, Musikdiktat, Musikästhetik, so dachte er dabei in erster Linie an den Privatlehrstand. Für die Künstlerlaufbahn oder für eine Anstellung an einem Konservatorium genügt die Ausbildung in einem Hauptfach. Nur die wenigsten Musiker können indessen darauf ihre Existenz begründen. Die Künstlerkarriere als Lebensberuf fällt nur für einige Auserwählte ausschliesslich in Betracht. Den meisten bringt das Konzertieren nicht nur keine Einnahmen, sondern verursacht im Gegenteil Ausgaben. Die Tätigkeit an einem Konservatorium reicht in der

Regel ebensowenig für den Lebensunterhalt aus. Verfolgen doch die Musikinstitute, namentlich die grossen, das Prinzip, möglichst viele Lehrkräfte im Prospekt zu führen, womit dem Publikum imponiert werden soll. Manche davon stehen nur auf dem Papier, andere müssen honoris causa unterrichten; von den übrigen hat jeder einige, mässig honorierte Stunden zu erteilen. Die Musiklehrenden sind daher der Hauptsache nach auf den Privatunterricht angewiesen. Uebersteigt nun aber hierin das Angebot jetzt bei weitem die Nachfrage, so ergibt sich als natürliche Folge, dass — wie in jedem Daseinskampf — die Starken, d. h. die Tüchtigsten, am meisten Aussicht haben, sich durchzusetzen, während die Schwachen, die Untüchtigen, unterliegen müssen. Nach der jetzigen Sachlage scheint es geboten, dass sich von vornherein nur die dem Musiklehrerberuf zuwenden, die besondere Befähigung und grosse Neigung dafür besitzen. Sie aber sollten sich so stark wie möglich machen, um eine Elite darzustellen, die den im Ansehen sehr gesunkenen Privatmusikunterricht wieder hebt. Aus Gründen verschiedener Art ist dies wünschenswert, auch aus wirtschaftlichen und sozialen.

Wenn der grösste Teil des Publikums den Konservatorien, namentlich den Monstreinstituten mit ihren Filialen zustrebt, so bedeutet dies Vermehrung der Grosskapitalsherrschaft, unter der gegenwärtig alle besitzlosen Klassen leiden, am meisten der gebildete Mittelstand. Doch auch Persönlichkeits-, und Pietätswerte gehen damit verloren. Ein Konservatoriumslehrer wird seinen Schülern niemals so nahe treten können wie der Privatlehrer, denn er ist mehr oder weniger genötigt, ihnen gegenüber eine

objektive Haltung zu bewahren. Das subjektive Band zwischen Lehrer und Schüler gehört zu den reinsten und idealsten Verhältnissen, die im Leben bestehen. Wie schade wäre es, wenn dies Persönliche gerade innerhalb einer Kunst ausgeschaltet würde, die aus dem Gemüt stammt und bestimmt ist, zum Gemüt zu sprechen, sofern sie nicht veräusserlicht werden soll.

Es sind mithin praktische wie ideelle Notwendigkeiten, die das Fortbestehen des Privatunterrichts erheischen, aber gesichert ist er nur, wenn alle, die ihn erteilen, ihr Bestes leisten. Die Jugend, die dem Beruf zustrebt, muss die gediegenste und vielseitigste Ausbildung suchen. Die älteren Lehrkräfte aber dürfen nicht stehen bleiben, sondern müssen fortschreiten. Vielleicht, dass manchem unter ihnen früher die Gelegenheit zum Erwerb von Kenntnissen nicht so geboten wurde. Wohlan, möge er die Lücken auszufüllen suchen. Zum Lernen ist man niemals zu alt. Wer aber seine Mängel im Wissen und Können ausgeglichen glaubt durch praktische Erfahrung, kann sich leicht täuschen. Erfahrung ist sicherlich viel wert, namentlich bei intelligenten Menschen, die die richtigen Schlüsse zu ziehen verstehen. Bei anderen können sehr einseitige Anschauungen daraus hervorgehen. In jedem Fall ist es besser, den Blick auch auf fremde, womöglich grössere und höhere Kreise zu richten. Mit dieser Mahnung will ich keineswegs der Sucht Vorschub leisten, kritiklos stets nach dem neusten zu greifen, nur weil es neu oder gerade Modesache ist. Das Neue verdient nicht immer die Schätzung, die ihm der Tag zuerkennt, aber man soll es prüfen. Um aber das Wertvolle vom Wertlosen unterscheiden zu können, ist eine vielseitige Allgemeinbildung nötig.

Auf das eine aber sei nebenbei hingewiesen, dass in unserer Zeit das Veralten viel schneller vor sich geht als früher. Dabei ist nicht Veränderungssucht allein im Spiel, sondern es wird das teilweise bedingt durch das Fortschreiten der Wissenschaft, physiologischer und psychologischer Erkenntnis, wie auch durch die Verbesserungen der Technik. Was ehemals für ein Menschenalter ausreichte, ist jetzt oft schon nach zehn Jahren überholt. Ein Beharren beim Alten kann richtig sein, wo es aus verständigem Abwägen hervorgeht, es ist überall da falsch, wo es nur dem Gesetz der Trägheit entspricht. Leider ist dies der Fehler vieler älteren, in ihrer Jugend als tüchtig erachteten Privatlehrenden. Sie sind geblieben, was sie waren, passen darum aber nicht mehr in die jetzige Zeit hinein, die unerbittlich jedem das Nietzschewort zuruft: „Wer sich nicht wandelt, bleibt mir nicht verwandt."

Das Gesetz der Wandlung, das höher steht als das Beharrungsgesetz — denn Bewegung und Erneuerung erhält die Welt aufrecht — verlangt auch eine Reorganisation des Privatmusikunterrichts. Die einseitige Schulung für ein Sonderfach muss aufgegeben und statt dessen eine vielseitigere Ausbildung angestrebt werden. Leben wir doch ohnehin in einer Zeit, in der die Künste sich einander nähern, in mannigfaltiger Weise ineinandergreifen. Da darf auch die Einzelkunst nicht einseitig aufgefasst werden.

Dass sich der Privatunterricht gegenwärtig in einer schweren Krise befindet, ist nicht zu verkennen, aber sie wird überwunden werden, wenn alle, die dem Stande angehören, es ernstlich wollen. Niemand lasse mutlos die Arme sinken in der Vor-

stellung, der einzelne sei ohnmächtig gegenüber den Verhältnissen. Sind es doch stets die Menschen, die die Verhältnisse bestimmen. Wie aber die Menschheit aus vielen einzelnen besteht, so auch jeder Stand. Darum fühle ein jeder sich zum Reformator berufen. In dem Masse, wie er an Mut, Kraft, Tüchtigkeit über sein bisheriges Selbst hinauswächst, wird die ganze Berufsklasse sich verbessern.



Der Privatmusikunterricht in den ausserdeutschen Ländern.

Die Referate über den Privatmusikunterricht in den ausserdeutschen Ländern ergaben in einem Punkte völlige Uebereinstimmung, und zwar hinsichtlich des Freibeutertums, das auf diesem Gebiete herrscht: Musikunterricht kann jeder erteilen, ein Befähigungsnachweis ist dazu nicht erforderlich. In Russland jedoch besteht eine bemerkenswerte Einschränkung: wer seinen Unterricht in einer Zeitung ankündigt, muss einen Befähigungsnachweis besitzen. In Finnland ist ein Zeugnis zwar auch nicht erforderlich, das Publikum bevorzugt aber die Lehrkräfte, die das „Musik-Institut" besucht haben und einen Ausweis darüber besitzen. Aus diesem Grunde absolvieren fast alle, die sich beruflich ausbilden wollen, das Institut. Leider legte das Publikum in den übrigen Ländern bisher noch wenig Gewicht auf Zeugnisse bei der Wahl einer Lehrkraft, und erst der Weckruf der überall sich gründenden Musikpädagogischen Verbände und Musiklehrer-Vereine drängt die bisherige Interesselosigkeit mehr und mehr zurück; nach Deutschlands Muster sind in Holland

und der Schweiz Verbandsprüfungen eingeführt, aber auch die Konservatorien legen mehr und mehr Gewicht auf die pädagogische und methodische Erziehung und auf Abschlussexamina. Am frühesten ist Oesterreich darin vorgegangen. An der K. K. Akademie bestehen Lehrerbildungskurse mit Abschlussprüfungen. Examiniert wird in Pädagogik, Methodik, Musiklehre, Unterrichtsliteratur, Aesthetik, Akustik, Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Harmonielehre, für Orgelkandidaten auch Kontrapunkt. Die Kandidaten haben ausserdem den Kammermusik-, Orchester-, beziehungsweise Chorschulübungen, sowie den praktischen Unterrichtsübungen an den Vorbereitungs- und Vorbildungsklassen beizuwohnen, in den Vorbildungs- und Ausbildungsklassen ihres Hauptfaches zu hospitieren und vor der Reifeprüfung eine Lehrprobe abzulegen. Die Kandidaten für das Lehrfach des Gesanges sind verpflichtet, die Vorlesungen über Anatomie, Physiologie und Hygiene der menschlichen Stimmorgane zu besuchen.

In Frankreich ist ein Examen nur für die Lehrer an Gymnasien und Seminaren obligatorisch, im übrigen wird nur einmal im Jahr eine fakultative Prüfung in Paris anberaumt, der Andrang zu derselben ist noch nicht besonders gross, ein Beweis, wie wenig Gewicht das Publikum dort noch auf Zeugnisse legt. Musikwissenschaftliche Kenntnisse werden kaum gefordert. Aehnlich in Italien, wo die verschiedenen Konservatorien Gelegenheit zu Prüfungen, aber mit sehr geringen Anforderungen bieten, Musikgeschichte gehört schon zu den selten gepflegten Gebieten, Psychologie und Akustik kommen fast nie vor.

Im allgemeinen wird in den meisten Ländern

der Unterricht an den Konservatorien vorgezogen, hier spricht auch ein praktischer Grund, die Billigkeit, mit. In Italien werden z. B. jährlich nur 80 Fr. (ca. 64 M.) gezahlt. Schweden und Dänemark machen eine Ausnahme, in ihren Ländern geniesst der Privatunterricht den Vorzug. Ueber die Honorarverhältnisse und ihre enormen Unterschiede ist schon an anderer Stelle gesprochen worden.





Fundamente und Ziele musikalischer Bildung, bezw. musikalischen Unterrichts, mit besonderer Berücksichtigung der Methode Jaques-Dalcroze.

Von

Dr. Franz Bachmann.

Wer eine Reform der musikalischen Bildung erstrebt, muss den Willen haben, das musikalische Getriebe bis zu den Quellen des künstlerisch-musikalischen Lebens zurückzuführen. Das Bewusstsein dieses begrifflich nicht fassbaren, aber in den Werken der Kunst sich offenbarenden Lebenszustandes zu vermitteln resp. zu wecken, ist Aufgabe des Lehrers. Ebenso ist es erforderlich, dass von diesem Urgrund aus alle technisch-methodische Arbeit von Lehrer und Schüler durchdrungen wird und die so wichtige technische Vorarbeit zu ihrem Ziele kommt.

Wenn uns hier intellektuell die musikpädagogischen Reformfragen beschäftigen, so ist dies zunächst nicht das Urwesentliche der Kunst selbst und darf damit nicht verwechselt werden, indessen alle unsere Arbeit hier wäre fruchtlos, wenn sie

nicht auf jenes Urwesentliche hinaus, — ja im letzten Grunde von ihm ausging. Der Intellekt hat in dieser Arbeit eine grosse vermittelnde Rolle zu spielen; er hat Hemmungen von aussen und innen zu beseitigen helfen. Er hat die Resultate der Musikwissenschaft, der Geschichte, der Physiologie, der Psychologie bereit zu halten, er hat die technischen Methoden auf ihren Wert und Bedeutung für das Urwesentliche der Kunst zu prüfen; — die Kunst selbst schafft er nicht. — Die Kunst und mit ihr die Musik ist eine Erscheinung, eine Aeusserung des grossen Lebensprozesses, der ewig ist, der heute im Sternbilde des Realismus, des Materialismus, vom empirischen Menschenstandort aus betrachtet, steht. Gefühl, Gemüt, — seelische Zustände, die Voraussetzungen musikalischer Bewegungen im Menschen, sind realistisch, materialistisch überschattet. Die Frage der Reform des musikalischen Lebens begegnet deshalb heute den denkbar grössten Schwierigkeiten, weil die Distanz zwischen dem Wesen der Musik und der Erscheinung des sozialen Lebens eine sehr grosse ist. Andererseits ist eine solche Zeit die denkbar günstigste für eine Reform, weil in einer solchen Zeit das Unnatürliche, Unwahre, der Missbrauch der Kunst zu gewerblichen und sonstigen unkünstlerischen Zwecken, die Prostitution der Kunst erschreckend wirkt, weil das Ursprüngliche der Kunst sich wie mit einem Verzweiflungsschrei offenbart und die Menschen wieder feinfühlig werden für das Wesenhafte der Kunst. — Wir Musiker besinnen uns auf uns selbst und fühlen, dass wir dazu da sind, der Kunst ihren Platz im Leben des Volkes, wie der Gebildeten wiederzugeben. Das Volk verarmt an seelisch-künstlerischen Empfindun-

gen, und die Gebildeten machen nicht mehr Musik, sondern lassen sich Musik in Theater und Konzert machen. Wer den Abstand des heutigen musikalischen Lebens von dem der Vergangenheit recht erkennen will, dem rate ich, Kretzschmars Musikalische Zeitfragen zu lesen; — hier ist deutlich gezeigt, was wir verloren haben, und was wir wiedergewinnen müssen. Unsere Aufgabe ist, der Musik ihre Stellung wiederzuerobern, — nicht im Gegensatz zur Materie, die das Mittel jeder Darstellung ist und bleibt, nicht im Gegensatz zum Realismus, soweit er eine heilsame Reaktion gegen eine unfruchtbare Ideologie ist, soweit er dem Körper sein ideelles Recht wieder erobert hat, — wohl aber im Gegensatz zur materiellen Welt-Betrachtung und Empfindung, deren Weiterexistenz jede Reform des Kunstlebens illusorisch macht. Auf Europa liegt heute die Macht des Kapitalismus, die stärker ist, denn die Napoleons vor 100 Jahren, und es gilt hier einen Befreiungskampf zu führen, — schwerer denn der vor 100 Jahren, und der Künstler steht hier als Opfer oder Sieger in erster Reihe. — — Am Anfange der musikalischen Kunst begegnen wir einem unbewussten Ineinanderwirken geistiger, seelischer, körperlicher Momente. Bewegungen der Lust, der Unlust führen zu körperlichen und tönenden Bewegungen und suchen geordnete Darstellung im tönenden Körper, im körperlichen Tone. Am Anfang unserer Kunst steht der Gesamt-Organismus des Menschen, — nicht individuelle Organe, — wie auch am Anfang der Kunstübung — der geistig-physische Organismus des Volkes, nicht losgelöst davon das Individuum. Im Volke der Griechen erscheint dieses natürliche Verhältnis in gesunder Gestalt. Die Musik wurde so für die

Griechen die Kunst überhaupt, aus der erst die Plastik, die erstarrte rhythmische Bewegung, herausgeboren ist. „Je höher man zum Altertum hinaufsteigt, sehen wir das Gebiet der Musik sich erweitern.“ (Fleischer, Neumenstudien.) Musik war Inhalt und Ausdruck der Bildung von Geist, Seele, Körper. —

Wir heute können zu diesen Vorstellungen gelangen, wenn wir unsere an sich wohl richtigen, aber beschränkten Vorstellungen von der Musik als tönendbewegte Formen (Hanslick) oder als Ausdruck (von Hausegger) einmal fallen lassen und unser Konzert, Theater, Klavier vergessen und dann die grandiose Weite der griechischen Auffassung auf uns wirken lassen, welche das griechische Seelenleben und damit das künstlerische Leben vor Verzerrungen bewahrte und uns davon zu befreien vermag. — Mit dem Entstehen der christlichen Kirche wurde das Körperliche u. a. aus dem Wesen der Musik ausgeschaltet und es begann das Zeitalter des reinen Tones als Ausdruck des nur Seelischen. Das Körperliche sank herab als etwas Minderwertiges und fand im Tanz seine letzte, geistentblösste und darum unschöne Sprache.

Das Problem der Seele hat zwei Jahrtausende einseitig die Menschheit beschäftigt. Es wäre Torheit, diesem gewaltigen Prozess, vor dem den Griechen bangte, mit einem billigen Wort das Urteil zu sprechen. Er war eine Notwendigkeit. Aus ihm ging unsere Kunst hervor, als deren Blüte in der reinen Vokalmusik wohl Palestrina, in der Instrumentalmusik Beethoven zu betrachten ist. Aber dieser Prozess kommt zu seinem Abschluss, wie unsere moderne Kunst es jedem, der hören kann und will, zur Genüge beweist, — eine neue,

den Griechen noch unbekannte Einheit ersteht, — der Körper wird die erste Resonanz des seelischen Tones. Anschauungen dieser Art begegnen wir bei den Klassikern, Herder, Lessing, Schiller, Goethe.*) Von den Musikern haben Beethoven und Wagner**) die meisten Lebensgedanken über Musik, und ein Nietzsche prägt das kühne Wort: „Es gibt Menschen, die diesen Zuruf verstehen, und es werden immer mehr. Diese begreifen auch zum ersten Male wieder, was es heissen will, den Staat auf Musik gründen.“ Dass damit nicht das Klavier oder die moderne Orchestik gemeint ist, dürfte klar sein.

Eine derartige Auffassung erweitert zunächst mit Notwendigkeit das Bewusstsein des Musikers. Sie zwingt ihn in das grosse Leben hinein; sie gibt ihm neue Gedanken, neue Weiten und verlangt von ihm neue Aufgaben der Kunst und der Erziehung. Sie lässt ihn dann in ganz anderer Weise den Platz für die Musik im Geistesleben des Volkes fordern, als wenn wir vom Fachstandpunkte aus bescheidene Forderungen an Staat und Schule stellen. Sie lässt ihn und nicht bloss mit Worten energisch Front machen gegen die passive Stellung der Musik im modernen Leben und vor allem in der Schule. Die Stellung der Musik ist — das

---

*) Goethe im Wilhelm Meister: Deshalb haben wir unter allem Denkbaren die Musik zum Element unsrer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.

**) R. Wagner, der den alten Musikbegriff völlig sprengte und die Musik der Gesamtdarstellung einordnete, ruft aus: „Helft mir jene Kultur zu entdecken, von der meine Musik als die wiedergefundene Sprache der richtigen Empfindung wahrsagt, denkt darüber nach, dass die Seele der Musik sich einen Leib gestalten will, dass sie durch Euch alle hindurch zur Sicherheit in Bewegung, Tat, Einrichtung und Sitte ihren Sieg sucht.“

müssen wir uns sagen — heute im Grunde eine unbedeutende und einflusslose, obwohl die Musik an Wert gerade für Deutschland die erste der Künste ist und die übrigen weit hinter sich lässt. Die Pflege der Musik ist mehr eine Nachwirkung der Vergangenheit, als Auswirkung tieferer Werte der Gegenwart, — ist mehr Liebhaberei, Gewohnheit; die Musikpflege ist mehr zu einem Luxusartikel mit all den ethischen Nebenerscheinungen des Luxus geworden, und der ernsteste Musiker steht unter den hemmenden Einwirkungen dieses unnatürlichen Zustandes. Ihn kann es nicht befriedigen, wenn die Kunst nur zur Verschönerung eines im Grunde harten, kalten, unschönen empirischen Lebens und seiner Feste herbeigezogen wird, denn sie dient damit dem Schein; — sie, deren innerstes Wesen Wahrheit ist, kann nur Ausdruck des Lebens, Ausdruck des Festes selbst sein, — wie dies als uralter, wenn auch kümmerlicher Rest grosser Auffassung noch in den de tempore Kompositionen der Kirche zu finden ist.

Aber wird jene grosse Auffassung je realisiert werden können? Mit der Reform der Musikbildung muss die Reform des geistig-psychischen Lebenszustandes erfolgen. Das Thema der letzteren gehört nicht hierher. Die erstere hat m. E. zu beginnen mit der Bildung eines reinen musikalischen Sinnes im Kinde, und zwar in synthetischer Form, wie die Natur es zeigt. Aus inneren Bewegungen positiver oder negativer Art entspringt der Ton, begleitet von körperlichen Bewegungen. Dieser Ton muss als solcher erkannt und präzisiert werden, dass er bewusster Besitz des Kindes wird, und von einem solchen Ton hat das Kind dann die Empfindung der Wahrheit. Der Ton muss von An-

fang an in Verbindung mit dem gesamten Lebensprozess des Kindes sein und — muss es bleiben. An der Spitze musikalischer Bildung steht so der klingende, singende, seelisch-körperlich bewegte Mensch, — nicht Dressur der Finger oder irgend eines Organs. In der bisherigen Praxis des musikalischen Unterrichts wird das Kind in etwas hineingezogen, was seiner Natur nicht entspricht, nämlich in das Bereich der absoluten Musik. Das Kind kommt um seinen musikalischen Entwicklungsprozess. Der Prozess des Freudig-Schaffenden der Natur, den zu erkennen und zu unterstützen Wesen der Erziehung bildet, wird damit abgelenkt. Das Kind wird von Anfang an zum Nachahmen dressiert.

Das Nachahmen, — das Nachschaffen, die Reproduktion spielt natürgemäss in der Musik eine grössere Rolle denn in anderen Künsten. Deshalb darf aber die Reproduktion nicht zum Ausgangspunkt und Ziel der Erziehung gemacht werden, sondern das dem Wesen des Menschen und der Kunst Entsprechende: — die Produktion, das Schöpferische. Das ganz auf Reproduktion aufgebaute Schulprogramm: Notenlesen, Liedkenntnis, Klavier, Anschlag, Tonleiter, Etüden, Sonatinen und die sog. gefälligen Schulkompositionen führen zu keiner musikalischen Bildung, wie das Resultat der Gegenwart genügend beweist. Wer einen Walzer von Chopin oder eine Rhapsodie von Liszt — was man so sagt — spielen kann, ist deshalb noch nicht musikalisch gebildet. Der Trieb des Produzierens liegt im Menschen und verlangt Beachtung. Im Spiel äussert sich frei die kindliche Natur, die Natur überhaupt, wie wir im Kinde freudig-wehmütig noch Natur sehen. In der Kunst (nach Schiller, der erweiterte Spieltrieb) muss dieses Sichäussern

freie Bahn gewinnen; in ihr soll der Mensch sich finden lernen und nach seinem innersten Selbst schaffen. In der Kunst offenbart sich die grosse Natur. Wenn im Reiche des Sinnenlebens das Gesetz und das Muss herrscht, — in der Kunst die Freiheit, — d. h. das Selbstschaffen, des Menschen, scil der Natur. Dieses Prinzip will nicht lauter Komponisten erzeugen, — die Natur trifft selbst die Auslese, — sondern Menschen eigener persönlicher Empfindung und Darstellung. So wie man heute in der Schule für den Zeichenunterricht den Wert des Produzierens erkannt hat, und die Kinder lernen hier, selbst zu schauen, selbst zu formen, wo sie früher nur Linien und Striche und Vorlagen wiedergaben, — so gilt es dieses Prinzip auch für den Musikunterricht erobern und dazu die geeignete Methodik schaffen.

Ist der natürliche Schaffenstrieb im Kinde gepflegt, so greift das Kind von selbst nach den technischen Hilfsmitteln, die es braucht, die es nicht entbehren kann. Die Technik ist zunächst nichts Künstlerisches; sie kann ohne die Kunst bis zur Meisterschaft gewonnen werden; aber diese Art birgt Gefahren. Der Ausgang von der Technik in der heutigen Musikpraxis verschiebt zunächst von Anfang das rechte Verhältnis der inneren Bewegungen und der äusseren Darstellung. Das Technische wird wider Willen selbst des besten Lehrers Selbstzweck, und der Weg zur eigentlichen Kunst ist damit verbaut. Hier liegt ein Grund für so viele künstlerisch unfertige Existenzen, die beim besten Willen nicht zum Ziele kommen können, hier ist der Grund zu suchen für die Scheinbildung in der Kunst, — da für das technische Können — oft bewundernswert — der Inhalt fehlt. Auf dem

von uns gewiesenen Wege nimmt das Technische von vornherein am künstlerischen Schaffen und Leben teil. — Die ersten technischen Arbeiten suchen das Tonbewusstsein des Kindes zu schaffen: Tonempfindung, Tonvorstellung, den entsprechenden äusseren Ton, melodisch, rhythmisch geordnete Tonfolgen und in Verbindung damit das Gehör. Diese Arbeiten gehen jedem Instrumentalunterricht voran. Beginnt der Musikunterricht mit dem Klavier, so wird das Kind um seinen natürlichen musikalischen Entwicklungsgang gebracht. Das Klavier mit seinem gegebenen Tonmaterial macht die Schaffung eines unabhängigen Tonbewusstseins illusorisch und das Gehör wird wie zu einem rudimentären Organ. Leicht beizubringende Tatsachen, die das Gegenteil beweisen, widerlegen nicht meine Grundgedanken. Ein klares Tonbewusstsein und Gehör sind die selbstverständlichen Bedingungen einer musikalischen Bildung, die, sei sie produzierend oder reproduzierend, sei sie rein aufnehmend tätig, der musikalischen Psyche damit ihre Freiheit gibt. Der Mensch bedarf dann nicht mehr, um Musik zu verstehen, zu unterscheiden, des ganz heterogenen Hilfsmittels des Intellekts in Form von Programmbüchern während des Aktes einer musikalischen Aufführung. Die zelebralen Schwingungen treten zurück in dem eigentlichen musikalischen Verstehen. Die äussere, kausale, intellektuelle Welt schweigt. Die Musik kündet in einer Wundersprache, was nicht Sache des Intellekts ist, und zeigt tiefere Welten, die die äussere Erkenntnis der Sinne offenbaren und hervorbringen kann.

Sind in einem Kind die natürlichen musikalischen Grundlagen geschaffen, so kann es ohne Gefahr zum Instrumentalspiel übergehen und wird

dann wirkliche musikalische Fortschritte machen. Es kann aber auch auf der ersten Basis allein weitergebaut werden. Der klingende, singende, rhythmisch bewegte Körper ist das erste Instrument. Mit diesem Instrument schafft das Kind die ersten wahrhaft künstlerischen Darstellungen, — die in ihrer Weiterentwicklung zur Neugeburt der dramatischen Kunst und des Tanzes führen. Der Tanz hat für viele Musiker leider kein Interesse mehr, obwohl doch der Tanz die eigentliche musikalische Sprache des Körpers ist. Eine Reform des Tanzes wäre ein wertvolles Problem des nächsten Musikpädagogischen Kongresses. Weil die Musiker das Verständnis für das Wesen des Tanzes verloren haben, ist der Tanz rohen Mächten preisgegeben. Die Spekulation des Gasthofbesitzers bestimmt die Tanzkultur. Die musikalische Schundliteratur ist hier zu finden. Wie wollen wir sie bekämpfen, wenn wir uns als Musiker nicht des Tanzes annehmen. —

Ist diese Basis, von der ich oben gesprochen habe, gelegt und gepflegt, so wird die Musik — wie einst bei den Griechen — die geistig-soziale Macht, welche über die trennenden Unterschiede von Intellekt, Besitz, Partei die Menschen als Menschen verbindet. Das grausige Doppelleben des heutigen Menschen, durch die Spaltung von Seele und Körper hervorgerufen, dieses Zerrbild unserer Kultur, wird schwinden und das menschliche Sein wieder zur Einheit, zur Harmonie gebracht. Es ist für uns heute keine Kultur mehr denkbar, die einseitig geistig-seelisch und einseitig körperlich wäre; es gilt heute: Vergeistigung, Beseelung des Körpers und umgekehrt Verkörperung des Geistig-Seelischen in der Einheit.

Die Grundlage zu einer neuen Kultur, zu einer Kunst eines ganzen Volkes, für welche der Künstler dann dessen wahrer und wirklicher Ausdruck wird. ist damit gegeben. Die Kunst der Griechen war deshalb so gross, weil sie einheitlich war, weil sie Inhalt und Ausdruck des einen griechischen Lebens sein konnte, und sie zerfiel, als keine Einheit zwischen Volk und Individuum mehr vorhanden war. Richard Wagner erstrebte dieses Ziel der Einheit, aber der Realisierung fehlten die Voraussetzungen, — das Volk in seinem Doppelleben ist nicht musikalisch, noch der Künstler irgendwie völkisch. Aber der Ruf R. Wagners ist deshalb nicht verklungen. Alles Grosse und Wahre braucht Zeit, ehe es den Widerstand der Tageskultur überwunden hat, und verlangt Glauben, — der aber verwirklicht wird, wenn die Ziele mit den Urgesetzen des Lebens sich decken. —

Hier setzt in neuer Weise die Arbeit von Jaques-Dalcroze ein. — Ohne diese Arbeit hätte ich die voraufgehenden Ausführungen und Forderungen wohl nicht machen können, — sie würden mir selbst als illusorisch erscheinen. Die Arbeit von Jaques-Dalcroze bietet die Möglichkeit, obige Ideen mit der Wirklichkeit zu verbinden und über dem musikalischen Getriebe der Zeit, das in seiner Art unheilbar ist, den Weg zu den Quellen der Kunst im psychologischen Organismus zurückzufinden.

Jaques-Dalcroze ist derjenige, der das Uebel an der Wurzel anfasst und von der Wurzel aus eine Neubildung des musikalischen Lebens erstrebt. Darum arbeitet er im besonderen mit den Kindern. In den Kindern legt er den Grund zu einem neuen Bewusstsein von Musik, indem er in der rhythmischen Gymnastik den Körper als erstes Organ und Instrument

mit einbezieht in das Bereich musikalischen Lebens. Er erzielt durch den Rhythmus, verbunden mit der Melodik, also durch den melodischen Rhythmus oder die rhythmische Melodik in den Kindern eine natürliche, ungeheuchelte Lust und Freude an den musikalisch-körperlichen Aeusserungen, — Widerwillen gegen Unnatur so vieler unkünstlerischen Erscheinungen; — und schafft in den Schülern ein neues Unterscheidungsvermögen zwischen einer Kunst, die aus den geschraubtesten, kompliziertesten seelischen Zuständen erwächst, und einer solchen, zu der Sonnenschein und reine Luft mitgewirkt haben.

Jaques-Dalcroze nennt in Bescheidenheit seine Arbeit eine Methode. Sie ist mehr als eine Methode, die vorhandene Widerstände meistern soll, — sie ist Natur, in der die Widerstände von selbst untertauchen. Die Methode Dalcroze kann nicht gut mit anderen Methoden verglichen werden, kann nicht neben anderen Methoden als technisches Hilfsmittel musikalischer Erziehung bestehen. Jaques-Dalcroze ist durch die musikalischen Zustände gezwungen, exklusiv zu sein, — z. T. liegt es im Wesen seiner Arbeit, — andererseits ist er im höchsten Sinne des Wortes inklusiv, Leben und Kunst weit umschliessend; die mühevolle Arbeit musikalischer Methodik, von so vielen ernsten Musikern gepflegt, wird einmal in die Arbeit von Jaques-Dalcroze, sie unterstützend und mit ihr sich vollendend, einmünden. Heute ist das Verhältnis noch ein exklusives. Jaques-Dalcroze kann sich nicht andern einfügen, und umgekehrt, die andern nicht seiner Arbeit, selbst wenn sie den Willen haben. Mit der intellektuellen Uebernahme und Billigung des Grundprinzips des Rhythmus ohne reale Durchführung ist es nicht getan. Die Einführung der rhythmischen Gymnastik

in Konservatorien als ein Nebenzweig musikalischer Erziehung konnte, wie von Hellerau aus versichert wird, nicht die Resultate erzielen, die man erwartet hat. — —

Jaques-Dalcroze hat kein System ersonnen, wie man unter den vorhandenen Verhältnissen sicher zu einem Sänger oder Instrumentalisten — zu einem Musiker im alten Sinne — wird, sondern sein Prinzip ist: Die Herausarbeitung der musikalischen Begabung aus der Gesamtpersönlichkeit, aus dem Zusammenwirken von Körper, Ton, Seele. So pathetisch dies zu klingen scheint, so einfach ist das Ziel: — nicht als Erstes die Eroberung des Konservatoriums, sondern der Volksseele, der Volksschule! Jaques-Dalcroze erstrebt die Schulung des Kindes in Musik in ihrer rhythmischen, melodischen, harmonischen Gestalt. Seine Arbeit kennt nicht Musik als Verschönerung des Daseins, als Unterhaltung, als Spielzeug, als Virtuosentum, sondern sie will mit der musikalischen Erziehung und Durchdringung des geist-leiblichen Menschen die Musik ihrer hohen Stellung zuführen: Inhalt und Ausdruck des Lebens zu werden. Diese Arbeit Jaques-Dalcrozes gilt in erster Linie der Jugend und allen denen, die den ewig-jugendlichen Prozess des Lebens erfahren wollen. Mit der Jugend, mit den Kindern feiert Dalcroze seine höchsten Triumphe, nicht mit denen zuerst, die auf dem alten Stamme erwachsen sind, die umzuformen eine nicht leichte Arbeit ist; musikalisch verbildete Menschen, auch wenn sie einen rhythmischen Kursus bei Dalcroze durchgemacht haben, sind nicht immer eine Empfehlung der Methode, und Dalcroze ist so ausgesetzt manchem Missverständnis und Verkennung seiner

Methode als nicht besser geeignet für musikalische Erziehung denn andere. Dalcroze schweigt und wartet, — wer ihn verstehen will, versteht ihn heute schon, versteht ihn in den Kindern. Die Jugend mit ihrem sicheren Tongefühl, mit ihrem melodischen Gedächtnis, mit ihrem feinen Kapellmeistergehör, mit ihren rhythmisch geregelten körperlich-seelischen Bewegungen und der dadurch hervorgerufenen Natürlichkeit und Freiheit der Organe — sie bereiten der Arbeit von Dalcroze die Bahn; die Kinder werden einst Lehrer sein, wie sie z. B. uns heute schon belehren und beschämen können.

Als ich die rhythmischen Studien unseres grossen Musik-Theoretikers H. Riemann kennen lernte, sah ich den reichen Gewinn, der in denselben für den Musiker liegt. Als ich mit den praktisch-rhythmischen Arbeiten von Jaques-Dalcroze bekannt wurde, war's mir, als ob sich ein dunkles Rätsel, das über dem Leben und der modernen Kunst liegt, lösen wollte; ich sah, wie hier durch die Verbindung von Körper und Seele im rhythmischen Tone ein neues Lebens- und Kunstbild vor meinen Augen aufstieg. Neue Werte liegen hier in Fülle geborgen, die von der Jugend am leichtesten erworben werden. Es ist bemerkenswert: Die Schulkinder von Hellerau — ca. 160 in diesem Jahre, meist aus der arbeitenden Klasse — drängen sich zu dem für sie freien Unterricht im Rhythmus und Solfège, den die Anstalt erteilt — und sie halten aus im Unterricht. Sie fühlen, ohne sich dessen bewusst zu sein, den Wert dieser musikalischen Erziehung, die zugleich für ihre Gesundheit, ihr Lebensgefühl die besten Folgen hat, — ein Moment, das gegenüber dem nervenzerrüttenden und das Seelenleben oft

direkt schädigenden Musikgetriebe der Zeit wohl zu beachten ist. Der Aerzte-Verein von Dresden, der die Methode Dalcroze nach dieser Richtung untersucht hat, schreibt in der Münchener Medizinischen Wochenschrift vom 21. Januar 1913: „Nach allem, was wir gehört haben, können wir nur den Wunsch haben, dass die Methode Dalcroze, soweit sie eine Gymnastik des Körpers und Geistes durchführt, in den Schulunterricht eingeführt wird.“ Ich habe diesem Wunsche nichts hinzuzufügen, denn nur: — mit der Gymnastik von Geist und Körper — der Ton der Seele, der durch eine natürliche, der Kunst entsprechende Methode freier Besitz des Schülers werden soll, — und wir haben im Volke die Grundlage zu einer Kunst, wie sie Griechenland einst besass. Und die griechische Kunst wurde deshalb so ideal für uns — weil sie so real war.



Die Kallisthenie in ihrer Bedeutung als deutsche Volkskunst.

Von

Hela Holtfreter.

Meine hochverehrten Anwesenden! Es gewährt mir eine grosse Freude, an dieser Stelle von einer Kunst sprechen zu dürfen, über welche im Publikum noch so grosse Unklarheit herrscht, und die doch, wie wohl kaum eine zweite, geeignet ist, einen erzieherischen und veredelnden Einfluss auf unser Volk auszuüben.

Die Kallisthenie ist nicht, wie so oft behauptet wird, eine künstlerische Gymnastik oder ein ästhetisches Turnen, sondern die Kallisthenie ist eine Edelkunst, deren Pflege den Körper gesund erhält, die Nerven stärkt und den Geist erhebt.

Das Wort „Kallisthenie“ leitet von dem Neu-Griechischen „kallisthenos“ her, und wird am besten mit „Schönheit in der Kraft“ übersetzt. Der letzte Begriff „Kraft“ ist es wohl gewesen, der englische Turnlehrerinnen veranlasst hat, das System eines Schönturnens in Verbindung mit Atemgymnastik als

„Kallisthenix“ zu bezeichnen. In Wahrheit hat diese mit der Kallisthenie sehr wenig gemein.

Der Grieche versteht unter „Kallisthenie“ absolut nicht nur die kraftvoll schöne Bewegung, sondern er fasst darunter alles das zusammen, was der Mensch auf künstlerischem Gebiete zu leisten vermag, ohne Werkzeuge, wie z. B. Pinsel und Meissel, oder Materialien, wie Farben, Erze etc., zu Hilfe nehmen zu müssen. Was wir aber nur durch Inanspruchnahme des eigenen Körpers und seiner Organe im Reiche der Kunst auszuführen vermögen, ist ausser der künstlerischen Bewegung das formvollendete Wort und der Gesang.

Das „Sich-ineinanderfügen“ der Lehrsätze dieser drei Kunstgattungen geschieht in ganz natürlicher Weise, da alle drei in einem inneren Zusammenhang zueinander stehen und in ihrem Grundprinzip einander zustreben. So beruht die Ausbildung des gesprochenen Wortes auf denselben Fundamentalgesetzen, wie das Studium des Gesanges, und zwischen Gesang und Tanz steht wiederum der Rhythmus als verbindendes Element; als Hauptfaktor im Lehrgebiet jeder einzelnen der drei Künste ist aber die richtig ausgebildete und absolut beherrschte Atemtätigkeit anzusehen, und mit der Schulung derselben wird der Meister der Kallisthenie seinen Unterricht beginnen.

Sowohl beim Sprechen wie beim Singen verharrt der Künstler, und zwar in erster Linie der Bühnenkünstler, nicht immer in der Ruhestellung, es entspricht also nur pädagogischen Regeln, wenn Uebungen ausgeführt werden, welche darauf hinzielen, dass der Atemstrom auch während einer Bewegungstätigkeit beherrscht wird.

Nun soll ein Lehrender in jeder Beziehung

vorbildlich wirken. Der kallisthenische Meister muss also imstande sein, die notwendigen Bewegungen, ihrem Doppelzweck entsprechend, sowohl nach den Gesetzen der Kunst, als auch nach denen der Hygiene selbst auszuführen und heranzuschulen. Er wird dabei als erstes das kräftige Anspannen der Gesamtmuskulatur betonen, wird dann eine vernachlässigte Haltung korrigieren und der Hand- und Armbewegung eine natürlich schöne und sprechende Linienführung anerziehen. Vor allen Dingen wird er aber auch planvoll nach rhythmischen Gesetzen einen plumpen, schwerfälligen Gang bekämpfen, welcher, wie es schon in den Schulen gelehrt wird, bei jedem Schritt eine kleine Erschütterung des Gehirns veranlasst und dadurch ungünstig auf das Nervensystem wirkt.

Durch derartige Uebungen, welche sehr bald in Verbindung mit kleinen rhetorischen Aufgaben ausgeführt werden, erwirbt sich der Schüler ein sicheres Auftreten, ein gefestigtes „Ueber-der-Situation-Stehen", Errungenschaften, welche nicht nur dem Künstler, sondern jedem von Nutzen sind, der in der Welt mit der Welt verkehren will oder muss.

Um dem Lehrer eine Kontrolle zu ermöglichen, ob auch während der Bewegung die Lungentätigkeit eine gleichmässig ruhige ist, muss der Atemstrom klingend verausgabt werden: es ist während der Bewegung zu singen, zuerst auf einem, natürlich bequem liegenden Ton, dann nach und nach zu kleinen Uebungen übergehend. So drängt im Lehrplan der Kallisthenie in ganz naturgemässer Folgerung das Studium des Gesanges zum Studium der Bewegung. Denn dass der Ton, welcher die erwähnte Kontrolle über die Lungentätigkeit gewährt, allen Anforderungen einer guten, gesunden Ton-

bildung entsprechen muss, ist selbstverständlich, und ebenso selbstverständlich ist es, dass der Lehrer, der den Werdegang der Stimmentwicklung kennen muss, dem Kapitel „Tonbildung“ stets das grössere Zeitmass widmet, das Bewegungsstudium aber ergänzend und fördernd hinzutreten lässt.

Soll ein vokaler Kunstvortrag wirksam sein, gleichviel ob er sprachlicher oder gesanglicher Art ist, so muss auch die Textbehandlung eine einwandfreie sein. Um die Grundbedingungen hierfür sachgemäss und zielbewusst lehren zu können, ist die Kenntnis der Elementargesetze der Phonetik, der Lautbildung, erforderlich — der Lehrer der Kallisthenie muss also auch diese besitzen.

Vom Gesang zur Sprache ist der Weg nicht weit, denn gutes Sprechen ist halbes Singen. Aber das Sprechen stellt grössere Anforderungen an die physische Kraft des Tonorgans als das Singen, da bei ihm die Klangwirkung nicht so leicht zu erzielen ist, wie beim Gesang. Das unausgesetzte, schnelle An- und Abspannen der Stimmbänder bei der Artikulation gestattet nur bedingt die Ausnützung des akustischen Wertes der Einzellaute und Silben.

Als ungemein fördernd für die Modulation in der Sprechstimme, gleichsam als Ueberleitung vom Gesangs- zum Sprechton, habe ich einen Bogengang befunden, den die Natur uns selbst an die Hand gibt und den auch Helmholz in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“ bespricht. Helmholz macht darauf aufmerksam, dass bei einer Frage im gewöhnlichen Umgangston sich die Stimme um eine Quinte hebt. Man stelle sich nun vor, dass aus der ruhigen Redeweise in eine lebhaftere übergegangen wird, und dass beispielsweise jemand masslos erstaunt fragt: „Nein?!!“ und ein anderer antwortet

ebenso ausdrucksvoll: „Nein!!?“ — Man hört hier deutlich, dass die Sprechstimme von unten nach oben und von oben nach unten moduliert. An diese ganz alltägliche Erscheinung in unserer Sprache knüpfe ich an, und durch progressiv geordnete Aufgaben, wie ich sie in meinem Lehrbuch niedergeschrieben habe, kann man es leicht erreichen, dass die Stimme mühelos zwei bis drei Oktaven durchläuft. Diese einfache, schlichte Uebung ist für mich ein Hauptfaktor bei der Schulung der Sprechstimme geworden.

Ich habe hier kurz skizziert, wie im Lehrplan der Kallisthenie die drei Unterrichtszweige sich gegenseitig ergänzen und fördern und von einer Lehrkraft gelehrt werden können, und ich füge hinzu, dass ich diese kombinierte Lehrmethode in einer fünfzehnjährigen Praxis erprobte.

Was nun die Pflege der Kallisthenie gleich wichtig für den Künstlerstand wie für das Volk macht, das ist die unlösbare Wechselbeziehung zwischen Kunst und Hygiene, welche in ihren Lehrprinzipien herrscht. Das Instrument, dessen sich die dreigefügte Edelkunst zu ihrer Ausübung bedient, also der menschliche Körper, muss gesund sein, die Studien aber, welche dieses gesunde Instrument zur Kunst erziehen, müssen alles Unschöne, Unästhetische vermeiden, und da sie gleichzeitig hygienisch wirken sollen, auch das Ueberanstrengende, Ueberbürdende ausschalten. Gerade durch letzteres wird unglaublich viel bei Uebungen gesündigt, welche dem Publikum als „Körperkultur“ empfohlen werden, und welche durch ein Vergeuden der Kraft ein frühes Altern begünstigen.

Schon die grossen Sängerinnen früherer Jahrhunderte brachten der Wichtigkeit einer schönen

gesunden Körperbewegung volles Verständnis entgegen. Dr. Adolf Kohut erzählt in seinem Werk: „Die Gesangsköniginnen der letzten drei Jahrhunderte", dass verschiedentlich diese Künstlerinnen ihre Gesangsübungen tanzend ausführten, um ihrer Kunst das Höchste abgewinnen zu können. Es kann sich dabei natürlich nicht um wilde Sprungtänze gehandelt haben, sondern um rhythmisch gegliederte, plastische Weisen, welche, wie ich schon vorhin sagte, ergänzend und fördernd dem Gesangsstudium beigefügt wurden.

Gesang und Tanz sind Schwesterkünste. Beide sind kulturell hochbedeutsam für ein Volk, dem der Tanz auch noch ein körperliches Erziehungsmittel gibt.

Wir können die Runenschrift, die Freud' und Leid in unser Antlitz schrieb, nicht verwischen, aber wir können Körper und Geist gesund und elastisch erhalten, wenn wir Gesetze befolgen, welche die Natur vorschreibt, Gesetze, welche jedem Gelenk, jedem Muskelbündel Aufgaben stellen, durch deren Erfüllung wir uns Daseinsfreude und schaffensfrohen Wagemut erwerben. Wenn aber je ein Beruf diese beiden Faktoren von seinen Vertretern verlangt, so ist es der Beruf des Pädagogen, und unter diesen haben wieder gerade die besten und erlesensten zuerst die Pflicht, sich und ihr Können dem Volke so lange wie möglich zu erhalten.

Die Kallisthenie übergeht bei ihrer Doppelaufgabe: Kunst und Hygiene gleichwertig zu pflegen, auch das Organ nicht, welches so oft in fahrlässigster Weise von seinem Besitzer vernachlässigt wird, das Stiefkind, welchem vielfach erst dann Beachtung geschenkt wird, wenn es beginnt, seine Dienste zu versagen — es ist dies der Kehlkopf.

Ueber das Elend, welches durch unhygienisches Sprechen oft heraufbeschworen wird, ist schon soviel und eingehend gesprochen worden, dass es kaum zu begreifen ist, wenn noch immer nicht der Sprechkursus wenigstens für den Lehrstand obligatorisch gemacht wurde.

Zwei Berufsklassen sind es hier besonders, welche dies als Segnung empfinden würden, diejenigen der Tanz- und der Turnlehrer. Das Kommandieren stellt so grosse Anforderungen an das Organ, dass dieses daran in vielen Fällen hoffnungslos zugrunde geht.

Angesichts solcher Tatsachen empfindet man so recht die ernste Bedeutung der warmherzigen Worte des Herrn Abgeordneten von Gossler: „Die richtige Ausbildung der Sprechstimme muss Gemeingut des ganzen Volkes werden."

Es ist oft kein Sprechen mehr, was wir von ungeübten Rednern hören, es ist nur ein Brüllen, denn der Kraft mangelt jede Schönheit.

Kallisthenisch im höchsten Sinne war dagegen die Vortragsweise der römischen Redner. Ihnen genügte nicht der Inhalt eines Vortrages, sondern sie unterstützten auch durch Mimik und Geberde die Rhetorik. In ihrer Vortragskunst waren Sprache — pronuntitio — und Bewegung — actio — unzertrennlich, und kein Geringerer als Cicero sagt: „Die Bewegung ist es, welche im Gebiete der Beredsamkeit allein vorherrscht. Ohne sie ist der grösste Redner nicht der Beachtung wert, durch sie kann der mittelmässige oft die grössten überflügeln." — So hoch schätzte ein Cicero die Bewegung als Begleiterscheinung der Rede ein.

Das Studium der Kallisthenie bringt einen frischen, fröhlichen Zug in die Unterrichtsstunde —

den grünen Schimmer von des Lebens goldenem Baum. Ich habe mein Glaubensbekenntnis über die Notwendigkeit einer physiologisch-phonetischen Grundlage beim Tonbildungsstudium in meinem Lehrbuch niedergelegt.

Ja, wir brauchen die Wissenschaft als Pfadfinderin und Führerin bei dem so verantwortlichen Lehrfach! Aber wir brauchen sie in klarer, schlichter Form, wie sie uns so oft in diesem Raum von den berufensten Gelehrten verkündet wurde. Doch wir müssen uns auch vor einem Zuviel hüten, durch welches die Studierenden entmutigt werden. Kunst bleibt Kunst und kann nur bis zu einer gewissen Grenze nach feststehenden Gesetzen gelehrt werden; wollen wir sie über diese Grenze hinaus mit gebundener Marschroute leiten, so wird aus der freien Kunst eine Künstelei.

Dass entweder die Gesangspädagogen oder die Lehrer der Tanzkunst damit rechnen müssen, aus ihren Reihen den Meister der Kallisthenie hervorgehen zu sehen, ist wohl kaum zu bezweifeln. Stillstand ist Rückschritt, und die Kunst soll vorwärts streben. Die Zukunft wird die kallisthenische Darstellerin gebieterisch fordern — Richard Strauss stellt sie ja schon jetzt in seiner „Salome" auf die Bühne. Beim Schaffen seines Werkes sah er diese Salome tanzen, und wie er sie selbst vor seinem geistigen Auge hinschweben sah, so wollte er sie auch dem Publikum zeigen. Diesem aber raubt es die Illusion, wenn es beobachtet, wie die singende Salome die Bühne verlässt, um den choreographischen Teil der Rolle von der gleichgekleideten Tänzerin ausführen zu lassen. Das entspricht nicht den Anforderungen unserer Zeit. Verlangt der Tondichter, dass Figuren seiner Bühnenschöpfungen singen und

tanzen, so müssen die Darsteller imstande sein, diese Forderung zu erfüllen.

Es sind auch schon dahingehende Bestrebungen zu beobachten: den verschiedenen Opern- und Schauspielschulen sind Tanzschulen angegliedert. Aber der Tanz, der dort gelehrt wird, entspricht in den wenigsten Fällen der hohen Kunst, welche von der Bühne herab vorbildlich und veredelnd auf das Publikum wirken soll. Steht doch der Tanzlehrer selbst noch dem kallisthenischen Tanz als Neuling gegenüber. Allerdings wird dies nicht mehr lange währen, denn die Vorstände von drei bedeutenden Vereinigungen: nämlich die des Bundes, der Akademie und des Verbandes deutscher Tanzlehrer haben der Kallisthenie schon ihre Aufmerksamkeit zugewendet, und besonders Max Henschel, der erste Vorsitzende des Bundes, ein Mann, der in idealster Weise sein ganzes reiches Können für das Wohl seiner Mitglieder und für die Erziehung der Jugend einsetzt, hat die ganze Tragweite einer kallisthenischen Ausbildung für den Tanzlehrer anerkannt, einer Ausbildung, welche erstens die Stimme des Lehrers vor Ueberanstrengung schützt, und zweitens diesen Lehrer bezüglich der Sprachhygiene und der Sprachbehandlung vorbildlich für den Schüler wirken lässt.

Auch die interessierten Anfragen aus gesangspädagogischen Kreisen beweisen mir, dass dort der Kallisthenie eine gebührende Beachtung geschenkt wird.

Die Kallisthenie bedeutet in ihrem choreographischen Teil eine Veredelung des Gesellschaftstanzes und eine Vereinfachung der Ballettkunst.

Wie es nicht Sache des Volksliedes ist, schwierige künstlerische Aufgaben zu stellen, so will auch

der kallisthenische Tanz keine komplizierten Kunstformen, er ist der Ausdruck unseres seelischen Empfindens, der das Wort, sei es gesungen oder gesprochen, unterstützt. Als eigentlicher Tanz tritt er nur da auf, wo es die Handlung erfordert. Wie nun aber auch das schlichteste Volkslied, sobald es als Kunstvortrag auftreten soll, ein absolutes Können verlangt, so kann auch der kallisthenische Tanz nur ausgeführt werden, wenn dem Körper durch ein regelrechtes Studium Kraft, Grazie und Geschmeidigkeit anerzogen wurden.

Ich komme nun zu einem Thema, welches in engster Beziehung zur brennenden Frage der musikalischen Schundliteratur steht — zu unserem augenblicklichen Gesellschaftstanz. Auf welcher Stufe derselbe steht, oder besser gesagt, in welch' eklen Sumpf er hinabgezerrt ist, dürfte sich Ihrer Kenntnis zum grossen Teil entziehen. Unser ganzes deutsches Volk müsste aufstehen und ein Veto dagegen einlegen, dass seine höchsten Güter bedroht werden: die Reinheit und Keuschheit seiner Jugend. Wie ein Taumel ist es über unsere Gesellschaftswelt gekommen, dass sie Tanzformen huldigt, welche demoralisieren müssen, welche die niedrigste Erotik unverhüllt unter den Kronleuchter ziehen, welche unserer Zeit ein Brandmal aufprägen. Dass diese trostlosen, tieftraurigen Zustände zum grössten Teil eine Folge der schlechten Musik und der unsauberen Liedertexte sind, Liedertexte, welche vorbereitend den Geschmack des Volkes nach und nach so verdarben, dass es sich nicht mehr scheut, das schmutzige Wort nun auch noch durch die Geberde zu illustrieren, dies weiss jeder, der die Entwicklung der schimpflichen Tanzweisen beobachtet hat.

Musik und Tanz! Zwei Schwesterkünste, die

miteinander in den Schmutz einer unflätigen Banalität gedrängt wurden.

Wenn der plastische Tanz in Verbindung mit Lied und Sprache von berufener Seite gelehrt wird, so wird das Volk eine Kunst lieben und ausüben lernen, welche es kraftvoll und daseinsfroh macht und alles Hässliche weit von sich weist. Denn schlicht und keusch, wie die äussere Form, so ist auch das innere Wesen der dreigefügten Edelkunst. Geadelt durch die Poesie ihrer Motive, wirkt die Kallisthenie durch die Harmonie in Ton und Geberde.

Noch eins sei mir gestattet zu bemerken. Wenn ich bei der Vorführung, in der ich den Vorzug haben werde, meine Worte praktisch zu erläutern, selbst einige Figuren darstelle, so leitet mich dabei natürlich nicht die Absicht, als Künstlerin gelten zu wollen, es geschieht ganz einfach nur deshalb, weil ich dafür noch keine geeigneten Vertreter kenne. Ich sage, ich kenne sie nicht, aber mein Wunsch ist es, dass sich unter den Zuhörern schaffensfrohe Menschenkinder befinden mögen, die da sagen: Das gefällt mir, das kann ich auch, das kann ich sogar viel besser als Hela Holtfreter. —

Es hat mir immer in der Seele weh getan, wenn man mir sagte: „Für Ihre Kunst ist unsere Zeit noch nicht reif!“ Ich aber sage: unsere Zeit ist wohl reif dafür, schon meine schwachen Versuche haben einen Erfolg gehabt, auf den ich stolz sein darf. Und wenn sich nun erst Berufenere dieser Kunst annehmen, Berufenere, die sich vielleicht schon jetzt hier in Ihrer Mitte befinden, so wird die Kallisthenie aufblühen und wird eine Kulturträgerin in des Wortes höchster Bedeutung werden — wird eine echte deutsche Volkskunst sein.

Diskussion.

Herr Dr. F. Bachmann, Dresden, äussert sich zu dem Vortrage. Die Beurteilung der Arbeit von Frau Holtfreter kann nur erfolgen, wenn man die Vorstellung gesehen hat. Erst dann wird sich zeigen, ob ein prinzipiell künstlerischer Geist darin liegt, oder ob es nur eine Nachahmung von griechischen, italienischen und englischen Vorbildern ist. In der Forderung der Reform des Tanzes stimmt Redner der Vortragenden aber schon jetzt aus vollem Herzen zu, er erachtet es zu den Aufgaben des Musikers gehörig, sich wieder des Tanzes anzunehmen.





Musikpädagogik und Musikverlag.

Von

Dr. Hans Rothhardt.

Hochverehrte Anwesende! Es ist heute kein Geheimnis mehr, sondern für jeden warmherzigen Musikfreund und jeden gediegenen Musikkenner eine Quelle tiefster Besorgnis, dass die allgemeine Musikkultur unserer Tage, ich meine das Musikbedürfnis und das Musikverständnis der breiten Schichten unseres Volkes, einen noch nie vorher dagewesenen Tiefstand erreicht hat. Auf der einen Seite eine üppige Treibhauskultur der sogenannten grossen Musik in den Konzertsälen und in den Opernhäusern, die, zu einem höchsten Raffinement in der Technik entwickelt, doch nur Besitztum einer dünnen Oberschicht werden konnte, und zur Züchtung eines — leider muss es gesagt werden — immer noch anwachsenden Künstlerproletariats geführt hat, auf der anderen Seite ein Genügen unseres Volkes, vom Arbeiter bis tief in den Mittelstand hinein, ja darüber hinaus bis in die Schichten der sogenannten guten Gesellschaft, wenigstens soweit sie den etwas an-

rüchigen Titel „Lebewelt“ verdient, an dem ödesten Tingeltangel, an einer die Nerven aufpeitschenden, die Sinne kitzelnden Afterkunst, der in den immer zahlreicher werdenden Operetteninstituten, den Varietés, Ausstattungstheatern, den aus Amerika importierten schauderhaften Vergnügungsparks mit ihren Lärmorgien, in den Café chantants und concertantes, deren Zahl Legion ist, zahlreiche Götzenaltäre errichtet sind. Ja, es ginge noch, wenn diese verheerende musikalische Pest wenigstens noch auf diese Herde isoliert bliebe. Leider ist dem nicht so. Was aus den Tempeln dieser musikalischen Dirnenkunst hinausflattert, findet bald gedruckt ein dauerhaftes Heim in den Schaufensterauslagen unserer Musikalienhandlungen. Ein Gang durch Berlin gewährt uns Anschauungsmaterial hierzu in Hülle und Fülle. In fast keinem Schaukasten selbst gediegener Musikalienhändler fehlen die grell-buntgemalten Umschläge der neuesten Couplet- und Operettenschlager. Sehr häufig hausen der Puppchenwalzer und Brahms oder Schumann friedlich nebeneinander: Vive la Compagneia! — Noch schlimmer aber steht es in den grossen Warenhäusern, die ja den Buch- und Musikalienhandel längst als lukrativen Zweig in ihr Warensystem eingeordnet haben. Hier liegt der offenkundigste Schund vor allen Blicken bereit. Jeder kann leicht dazu und nach Herzenslust darin wühlen. Dass zufällig auch mal ein gutes Stück mit dabei liegt, will gar nichts besagen. Es bleibt auch meistens unbeachtet. So werden die Auslagen in den Warenhäusern zu wahren Schundmusikausstellungen, und sie wirken durch den starken Absatz jener so sehr „beliebten“ Salonalbums, die in kritikloser Weise Schlechtes mit wenigem Guten vermengen, geradezu geschmacksverheerend. Das Aller-

schlimmste aber ist, dass in diesen Verkaufsabteilungen meist eine Dame am Klavier sitzt und mit schauderhafter Routine unentwegt stundenlang die musikalischen Plattheiten der letzten Wochen breitdrischt. Ich habe Gelegenheit genommen, in einer ganzen Reihe von Geschäften mit vorwiegender Schundmusikauslage mich nach dem Absatz guter und schlechter Musik zu erkundigen, und fast überall wurde mir mit bedauerndem Achselzucken gesagt: Ja, die gute moderne musikalische Literatur kauft kein Mensch, sie liegt wie Blei in unseren Regalen. Verlangt werden meist nur die neuesten Schlager, die gewöhnlich ein paar Wochen gut gehen und dann in der Versenkung verschwinden, ferner die leichtere Salonliteratur und hie und da mal ein Klassiker, etwa Beethoven, Schumann oder Chopin, alle anderen noch seltener. Fragen wir uns nach den Gründen dieser betrübenden Erscheinung, so muss einmal auf die Kritiklosigkeit der breiten Masse hingewiesen werden, die dasjenige für das Beste und Wertvollste hält, das ihr am lautesten gepriesen wird, und sodann auf die geradezu gewissenlose Reklame und Kolportage derjenigen Musikverleger, die ein geschäftliches Interesse an dem Vertrieb der musikalischen Schundware haben. Dies sind insbesondere die Verleger von Salonalbums, Tanzalbums, Operettenpotpourris und ähnlichen Erzeugnissen, die ich schon zu Beginn meiner Ausführungen gekennzeichnet habe. Leider kann es nicht verschwiegen werden, dass auch viele der als gediegen geachteten Musikalienverleger aus geschäftlichen Erwägungen heraus dem allgemeinen Modetaumel folgen und das künstlerische Niveau der von ihnen verbreiteten Musikliteratur sinken lassen, Namen tun hier nichts zur Sache. Dass

aber eine schwere Gefahr für unseren Ruf als hervorragendes Musikvolk liegt, wird kein Einsichtiger verkennen. Es werden dadurch auch die Autoren gediegener Musik schwer geschädigt, da es für sie immer schwieriger wird, für ihre Werke Verleger zu finden, so dass sie ev. auf Honorar verzichten oder gar die Herstellung ihrer Werke selbst bestreiten müssen. Es muss endlich noch auf einen dritten Faktor hingewiesen werden, der dem Vertrieb der musikalischen Schundliteratur in die Hände arbeitet, das ist der Schundunterricht. Ich erwähne nur als Beispiel den berüchtigten Figaro-Verlag, der unter der Maske einer anscheinend ernsthaften Musikpädagogischen Zeitschrift der „Deutschen Musikunterrichtszeitung", den miserabelsten Musikschund anpreist und als Unterrichtsmittel empfiehlt. Es kommt hinzu, dass diese musikalischen Kurpfuscher bereitwilligst dem oft übelberatenen Geschmack der Eltern Vorschub leisten und den Kindern, die ihrem Unterricht wehrlos überliefert sind, das Gift des Musikschundes einimpfen. Dürfen wir uns bei diesem massenhaften Hineinfluten der Schundliteratur ins Volk noch wundern, dass trotz aller guten Bestrebungen, trotz aller Warnungsrufe die musikalische Volkskultur unserer Tage so tief gesunken ist? — Aber diese Erkenntnis darf uns nicht entmutigen, sondern sie muss uns im Gegenteil immer noch mehr anspornen, unsere Kräfte zu verdoppeln, uns noch enger zusammenzuscharen, das Gewissen des deutschen Volkes wachzurütteln, damit der musikalischen Schundliteratur das Eindringen ins Volk immer mehr unmöglich gemacht werde. In dem Kampf gegen diesen Erzfeind unserer Musik hat der Deutsche Musikpädagogische Verband stets in vorderster Reihe

gestanden. Von jeher hat er auf die Musiklehrerschaft im Sinne der Verbreitung guter, gediegener Kunst einzuwirken gesucht, durch Wort und Schrift Aufklärung verbreitet und überall Hand mit angelegt, wo ähnliche Bestrebungen auftraten. Auf dem fünften Deutschen Musikpädagogischen Kongress, der vom 9. bis 12. April 1911 hier an der gleichen Stätte tagte, stand im Mittelpunkte der Beratungen ein Referat des Hamburger Lehrers A. Penkert, dessen Thema: „Die Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur" lautete. Eine ausserordentlich lebhafte und ergiebige Diskussion knüpfte sich an die Ausführungen des Referenten und gab der Bewegung einen mächtigen Anstoss. Besonders erfreulich wirkte die vielfache Zustimmung des Musikalienverlags, der durch einige sehr namhafte Vertreter an den Verhandlungen Anteil nahm. Das ermutigte den Deutschen Musikpädagogischen Verband, mit dem Musikverlag in engere Verbindung zu treten, um gemeinsam über Massnahmen zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur zu beraten. Als Grundlage der Beratungen dienten folgende von Herrn Dr. Karl Storck ausgegangene Vorschläge. Die Anfertigung eines grossen Kataloges sollte in die Wege geleitet werden, der die gediegene, empfehlenswerte Literatur mit Angabe der Verleger und der Preise verzeichnete, um dann nicht nur als Vorschlagsliste für die Gründung von Musikalienbibliotheken zu dienen, sondern auch den zahlreichen Musikpädagogen ein treuer, zuverlässiger Berater bei der Auswahl der Unterrichtsliteratur zu sein. Diese Angelegenheit befindet sich noch im Stadium der Entwicklung. Eine weitere Aktion des Musikpädagogischen Verbandes fusste auf einem Vorschlage des Herrn Dr. Storck, der etwa folgenden

Inhalt hatte. Es sollte an die Herren Verleger mit dem Ersuchen herangetreten werden, ihre gesamte neuerscheinende Literatur dem Musikpädagogischen Verbande in ein oder zwei Exemplaren zum Zweck der Prüfung und Sichtung für den Musikunterricht einzusenden. Die Prüfung würde durch eine vom Verbande einzusetzende Kommission, die aus gediegenen Musikkennern zusammenzusetzen sei, erfolgen. Die für brauchbar befundenen Stücke sollten dann mit einem Stempel: „Geprüft und empfohlen vom Deutschen Musikpädagogischen Verbande" versehen, und die Verleger in der Verbreitung dieser Literatur auf wirksame Weise vom Verbande unterstützt werden. Zur Bestreitung der durch die Prüfung entstehenden Kosten hätten die Herren Verleger, in deren wohlverstandenem Interesse sie ja ebenso wie in dem des Musikpädagogischen Verbandes lag, einen Beitrag zu zahlen. Nachdem sich in vertraulichen Vorbesprechungen und in einer Konferenz mit hiesigen namhaften Musikverlegern sympathische Stimmung für den Vorschlag gezeigt hatte, fiel er in den Organisationen des Musikalienhandels, nämlich sowohl im „Verein der Berliner Musikalienhändler" als auch im „Verein der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig" auf unfruchtbaren Boden und fand keine Annahme. So musste von diesem Plane wegen mangelnder Mittel unsererseits zunächst Abstand genommen werden, wir bedauerten es doppelt, da er zugleich als Hilfsaktion für den gediegenen Musikalienverlag gedacht war. Gleichwohl wurde der Gedanke der Literatursichtung weiter verfolgt. Zu erwähnen ist dann noch ein vom Deutschen Musikpädagogischen Verbande in Schöneberg im April 1912 veranstalteter Propagandaabend, der den Zweck hatte, die Stadtgemeinde

Schöneberg zur Gründung einer musikalischen Volksbibliothek anzuregen. Da an mein Referat anschliessend die Frage der musikalischen Volksbibliotheken noch von Dr. Marsop eine nähere Erörterung finden wird, darf ich hier darüber hinweggehen. Das sind kurz skizziert die Schritte, welche der Musikpädagogische Verband bisher in der Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur unternommen hat. Dass er hier nicht haltmachen will, sondern den Kampf mit noch gesteigerter Energie aufzunehmen gedenkt, beweisen wohl zur Genüge die beiden hier zur Verhandlung stehenden Referate. Freilich sind wir uns darüber klar geworden, dass ein direkter Kampf gegen den Schund nicht den Erfolg verspricht, den wir daran knüpften. Das Uebel hat sich schon zu tief ins Volk eingefressen, um durch direkte Eingriffe allein wirksam bekämpft werden zu können. Es gilt vielmehr auf neue Mittel zu sinnen, wie der guten Musik, an der wir doch wahrlich keinen Mangel leiden, Eingang zu verschaffen wäre. Das Gute ist ja der Feind des Schlechten. Es gilt also mehr, die Quellen der edlen musikalischen Kunst ins Volk zu leiten, dann wird sie schon ihre Wirkung tun, das ist ganz sicher. Wenn ich nun dazu übergehe, Ihnen einige Vorschläge zur wirksamen Bekämpfung der Schundliteratur zu unterbreiten, so möchte ich zunächst mit aller Entschiedenheit zum Ausdruck bringen, dass ich ein Zusammengehen von M u s i k p ä d a g o g i k und M u s i k v e r l a g in dieser Frage für unbedingt notwendig halte, sollen wirklich greifbare Erfolge erzielt werden. Nur durch Zusammenschluss dieser beiden Faktoren, durch ihre gemeinsame Arbeit ist es zu erreichen, dass der gehaltvollen Musik Bahn zum Publikum ge-

brochen wird, statt zum Schaden des Volkes und des Musikalienhandels in den Magazinen und Sortimenten zu modern. Wir richten einen ernsten und dringenden Appell an den anständigen Musikverlagshandel, nicht länger beiseite zu stehen und dem Treiben gewissenloser Schundverleger ruhig zuzusehen, sondern mit uns Schulter an Schulter zu kämpfen. Wir halten es nach wie vor für wünschenswert, dass dem Musikpädagogischen Verbande Gelegenheit gegeben werde, die Literatur auf ihre Brauchbarkeit für Unterrichtszwecke zu sichten. Um jedoch eine einseitige Bearbeitung zu verhüten, erscheint es mir zweckmässig, eine allgemeine Prüfungskommission ins Leben zu rufen, der sowohl namhafte Musiker aller Richtungen, als auch hervorragende Vertreter des Musikverlags anzugehören hätten. Diese Kommission müsste als ständige Beratungsstelle des Musikverlags zu fungieren und ihn in der Verbreitung guter, brauchbarer Musikliteratur tatkräftig zu unterstützen. Diese Beratung brauchte sich nicht nur auf bereits erschienene Werke zu erstrecken, sondern ich denke es mir nicht als eine Unmöglichkeit, dass Verleger diese hervorragend musikverständige Kommission auch zur Beurteilung noch nicht erschienener Kompositionen in Anspruch nehmen könnten, ein Verfahren, das nicht nur ihnen grossen Nutzen bringen würde, sondern auch den Komponisten ausserordentlich zustatten käme. Die Kommission könnte ferner von sich aus geeignete Verlagsanregungen geben, um bestimmte Lücken in der Literatur auszufüllen oder hervorgetretenen pädagogischen Bedürfnissen abzuhelfen. Dann würden auch derartige Fehlgriffe vermieden, dass moderne Musik schweren und schwersten Kalibers, sei sie auch an sich noch

so wertvoll, durch allerleichteste Bearbeitung der Jugend zugänglich gemacht wird. Es geht nicht an, z. B. unsere Kleinsten schon in die schwüle Erotik des Rosenkavaliers, oder gar in die Dekadenz der Salome und Elektra einzuweihen. Das ist eine Versündigung am heiligen, reinen Geist der Jugend. Ja selbst Mozartsche und Beethovensche Symphonien den Kleinen schon mundgerecht machen zu wollen, ist ein unpädagogisches Beginnen, da die kindliche Psyche sie noch nicht aufzunehmen vermag. Auch dürfte es bei solchen musikalischen Fibelexperimenten nicht ohne arge Verballhornungen abgehen. Es würde also, wie Sie sehen, dieser Beratungsstelle ein reiches und segensvolles Arbeitsfeld sich öffnen. Die Prüfungsresultate müssten periodisch, etwa in Zeitschriftenform, veröffentlicht und in möglichst weitem Kreise verbreitet werden, ähnlich wie es ja auch mit den Prüfungsergebnissen der Jugendliteratur-Ausschüsse geschieht. In erster Linie müssten sie allen Musiklehrern und allen Musikinstituten leicht zugänglich gemacht werden, aber auch allen Musiksortimentern, so dass eine wirksame Propaganda damit Hand in Hand gehen kann.

Als ein weiteres Mittel zur wirksamen Bekämpfung der Schundliteratur empfehle ich die Herausgabe ganz billiger Musikstückausgaben, sog. Volksausgaben. Versuche derart sind zwar schon gemacht worden. Ich nenne z. B. die Volksausgabe des Verlags Breitkopf & Härtel, die Serien: „Hausmusik“ und „Fröhliche Tonkunst“, herausgegeben vom Kunstwart. Aber sie sind doch noch zu teuer oder zu wenig bekannt. Andere, wie die Globussammlung bei Wertheim, die Vobachsche Musikmappe und die bekannte Ullsteinsche Musikwoche sind zwar billig, bringen aber neben Gutem

in höchst kritikloser Weise auch viel Schund. Wir brauchen einen musikalischen Reclam, eine Sammlung wie die Wiesbadener Volksbücher und ähnliche Unternehmungen der Bewegung gegen den literarischen Schund. Ueberhaupt wäre es von grösstem Vorteil, wenn sich Musikpädagogik und Verlag die Mittel der Bekämpfung des literarischen Schundes mehr zu eigen machte. Mit ihnen sind schon glänzende Erfolge erzielt worden. Ich verkenne dabei durchaus nicht, dass die Dinge auf musikalischem Gebiete wesentlich komplizierter liegen, weil die Erkennung des musikalischen Schundes schwieriger als die des literarischen Schundes und auch an mehr Voraussetzungen gebunden ist. In dieser Richtung möchte ich noch vorschlagen, dass ein Verlegerkonsortium in Verbindung mit dem Deutschen Musikpädagogischen Verband sehr wohl den Verlag einer wohlfeilen, gediegenen Volksmusikserie betreiben könnte.

Ein sehr wirksames Mittel zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur sind ferner Ausstellungen guter Musikliteratur. Ich denke da an die musikpädagogische Ausstellung in Leipzig im vergangenen Sommer, worüber Ihnen vielleicht Frl. Held nachher noch nähere Auskunft geben kann. Leider stehen auch hier bedauernswerterweise viele Verleger noch abseits. Der Nutzen dieser Ausstellungen, die auf dem Felde der literarischen Schundbekämpfung ausserordentlich günstig gewirkt haben, liegt doch klar zutage. Die Ausstellungen könnten sehr zweckmässig im Sommer von Zeit zu Zeit veranstaltet werden und müssten unentgeltlich allen Interessenten offen stehen. Erläuternde Vorträge und Aufführungen hätten einen Einblick in die ausgestellte Musikliteratur zu verschaffen. Bedenk-

licher ist schon die Frage, ob es ratsam wäre, auch Ausstellungen von Schundmusik zu veranstalten, obwohl mir der erzieherische Wert fraglos erscheint. Es wäre vielleicht zweckmässig, derartige Ausstellungen nur der Lehrerschaft zugänglich zu machen, dann aber auch mit den nötigen Erläuterungen (durch Vorträge, Flugblätter u. dergl.) den Eltern der Kinder, die Musikunterricht geniessen.

Zum Schluss sei noch auf das in Aussicht gestellte „Reichsgesetz zur Bekämpfung der Schundliteratur" hingewiesen. Meines Wissens handelt es sich, nach Pressemeldungen aus jüngster Zeit, um eine Novelle zur Gewerbeordnung, die Ergänzungen zu den §§ 56 No. 2 und 42 bringen soll. Diese Paragraphen betreffen das Feilhalten oder Auslegen von Schmutz in Bild und Wort. Man will gesetzlich das Verbot festlegen, Schundliteratur in den Schaufenstern auszulegen. Der Musikliteratur ist bisher in den bezüglichen Pressemeldungen mit keiner Silbe Erwähnung getan, und doch liesse sie sich mit Leichtigkeit in das geplante Gesetz miteinbeziehen. Es wäre schon ein grosser Gewinn, wenn ein gesetzliches Verbot der Auslage von Musikschund in den Schaufenstern und im Strassenhandel erwirkt würde. Ich möchte es hiermit dem Musikpädagogischen Verbande anheimgeben, rechtzeitig Schritte zu tun, dass die musikalische Schundliteratur in das geplante Gesetz, das dem Vernehmen nach dem Reichstag im kommenden Winter zugehen soll, berücksichtigt wird. Leider verbietet es die mir zu Gebote stehende Zeit, mich über die in Anregung gebrachten Vorschläge noch weiter zu verbreiten. Ich schliesse mit dem Wunsche, dass sich das deutsche Volk auf seine Weltstellung als Musikvolk besinnen und kein Mittel im Kampfe gegen

den Musikschund unversucht lassen möge, damit es sich die herrlichen, klaren Brunnen deutscher Musik rein erhalte.

* *
*

Diskussion.

Als Vertreter der deutschen Musikalienhändler spricht Herr Robert Lienau, Berlin:

„Die Stellung der deutschen Musikalienhändler zu dem „Kampf gegen die musikalische Schundliteratur“ und insbesondere zu den vom Deutschen Musikpädagogischen Verbande hierzu geplanten Massnahmen lässt sich in folgender Weise wiedergeben und begründen: Das ideale Streben nach Beseitigung von vielen mit „Schundliteratur“ bezeichneten Missständen wird in allen Kreisen des Musikalienhandels unterstützt und als Notwendigkeit grundsätzlich anerkannt. Jeder einzelne Musikalienhändler wird hier nach seiner Auffassung und nach der Art seines Betriebes mithelfen und gern mitwirken. Demgegenüber sind aber die amtlichen Vertretungen des Musikalienhandels, d. h. die verschiedenen Vorstände der Musikalienhändlervereine mit dem besten Willen nicht in der Lage, sich sowohl zu der allgemeinen Frage der Schundliteratur als auch zu dem besonderen Vorschlage der Schutzmarke zustimmend oder ablehnend zu äussern, denn die idealen Bestrebungen des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes lassen sich mit den realen Interessen des gesamten Musikalienhandels nicht unter einen Hut bringen.

Zunächst besteht ja über den Begriff, was überhaupt musikalische Schundliteratur ist, gar keine Einigkeit, z. B. sind sehr viele Musikverleger der

Anschauung, dass es überhaupt **keine musikalische Schundliteratur** gibt! Der Schund sei nur in den betreffenden Gesangstexten oder etwa noch in einer fehlerhaften und unorthographischen Niederschrift der Kompositionen zu suchen, die Musik an sich aber, ohne die Beigabe des Textes, sei überhaupt unmöglich und niemals als Schund zu betrachten.

Die Vorstände unserer Vereine können nicht die Hand dazu reichen, ganze Gebiete der musikalischen Literatur auszuschalten, die einem grossen Teil der Berufsgenossen in ehrenhafter und fleissiger Arbeit Verdienst bringen. Ebensowenig kann die von dem Deutschen Musikpädagogischen Verbande beabsichtigte Einführung einer „Schutzmarke" „offiziell" unterstützt werden, denn da es ganz unmöglich ist, alle guten, schutzberechtigten Werke zu prüfen und aufzunehmen, da immerhin nur eine beschränkte Auswahl getroffen werden kann, da ausserdem die Auswahl guter Musik nicht nur eine rein technische, sondern auch eine Geschmacksfrage ist, da ferner viele Verleger bereits in ihren Betrieben Sachverständige selbst hinzuziehen und infolgedessen eine neue Instanz für die Verteilung „guter Zensuren" nicht anerkennen wollen, so wird die Einführung der „Schutzmarke" eine Unmenge von Gefahren, Behinderungen und unerfreulichen Folgen mit sich bringen, für die die Vorstände der Vereine die Verantwortung nicht zu übernehmen vermögen. Auch in den Kreisen der Musiksortimenter sträubt man sich und fürchtet Verluste als Folge einer „Schutzmarke".

Die Zustimmung zu der Schutzmarke von Vereins wegen muss also grundsätzlich und unter allen

Umständen versagt werden; auch die Beteiligung der Verleger an einer die Prüfung besorgenden Kommission erscheint nicht möglich. Hingegen glauben wir, dass die Anfertigung eines Kataloges Nutzen bringen wird. Es muss aber dem Deutschen Musikpädagogischen Verbande überlassen bleiben, sich diesbezüglich mit den zahlreichen einzelnen Verlegern direkt in Verbindung zu setzen, ohne dabei die offiziellen Vertretungen in Anspruch zu nehmen. Zu Auskünften und Ratschlägen sind wir selbstverständlich nach wie vor gern bereit. Unser Wunsch und unsere Hoffnung ist, dass der Deutsche Musikpädagogische Verband seine wirklich idealen Ziele in dieser Richtung allmählich erreichen wird, ohne die Betriebe und die Arbeit grosser Kreise des Musikverlages durch plötzliche Massnahmen zu stören."

Dr. Storck frägt an, wie es möglich war, dass z. B. eine Sammlung „Sang und Klang" mit dem Namen Professor Humperdincks in die Welt gesendet werden konnte? Gegen derartige Erscheinungen müsste aufs schärfste vorgegangen werden. Wie unterstützt die Presse aber den Kampf gegen die Schundliteratur? Einerseits bringt sie Artikel, in denen sie für die gute Literatur eintritt und die Schundliteratur bekämpft, andererseits werden im Feuilleton Operetten und Schundwerke wohlwollend besprochen. Er fürchtet, dass ein Gesetz gegen die Schundliteratur nichts ausrichten wird. Dr. Rothhardt dankt in seinem Schlusswort für das Interesse, das man seinen Ausführungen entgegengebracht habe, er ist seinerseits der Hoffnung, dass uns ein Gesetz Besserung bringen wird.



Die musikalischen Volksbibliotheken in Deutschland und im Auslande.

Von

Dr. Paul Marsop.*)

In kürzester Zeit hat die „Musikalische Volksbibliothek" sich Ansehen und Einfluss erkämpft, sich zu einem wichtigen, ja unentbehrlichen Faktor der Geistes- und Gemütspflege aufgeschwungen. So nahe der Gedanke auch lag, den öffentlichen Bücherhallen Parallelinstitute an die Seite zu stellen, die jedermann unentgeltlich oder gegen eine ganz geringe Leihgebühr den Zugang zu den Schätzen, zu den irgendwie bemerkenswerten Erscheinungen älterer und neuerer gehaltvoller Tonkunst vermittelten, so wurde er doch erst vor knapp zehn Jahren aufgegriffen und der Verwirklichung ent-

*) Herr Dr. Marsop konnte dem Kongress nicht persönlich beiwohnen; das von ihm eingesandte Manuskript wurde von Herrn Dr. Karl Storck verlesen. Letzterer nimmt an, dass den Anwesenden die Bestrebungen Dr. Marsops bekannt seien und verliest darum, der vorgerückten Zeit wegen, nur die fortschreitenden Errungenschaften seiner propagandistischen Tätigkeit.

gegengeführt. Um so rascher ging es dann vorwärts. In der letzten Zeit haben sich nicht nur unsere Fachblätter, sondern auch die grossen, einflussreichen politischen Zeitungen Deutschlands und Oesterreichs, der Schweiz, Hollands, Italiens, der skandinavischen Reiche soviel mit dem Wesen und den Einrichtungen der Musikalischen Volksbibliotheken beschäftigt, dass ich mich hier, nachdem ich Ihnen vor zwei Jahren die Zwecke und Ziele der dem Gemeinwohl gewidmeten Bildungsinstitute eingehend schilderte, darauf beschränken kann, Ihnen einen Ueberblick über das bisher Erreichte sowie einen Ausblick auf die einschlägige Zukunftsarbeit zu geben.

Nachdem es gelungen war, in München 1905 eine den grundsätzlichen Anforderungen entsprechende „Musikalische Volksbibliothek" gewissermassen als Modell hinzustellen und auszubauen, bot ich die Bibliothek durch Vermittlung des hervorragenden, jeder fortschrittlichen Arbeit bestgeneigten Pädagogen, Oberstudienrates Dr. Kerschensteiner der Stadt zum Geschenk an. Zustande kam eine Vereinbarung nach der Richtung hin, dass die Stadt sich verpflichtete, dem Unternehmen eine jährliche Unterstützung von 600 Mark, sowie die Lokalität mit freier Heizung und Beleuchtung zur Verfügung zu stellen, während ich für die ausserdem noch zu begleichenden Kosten durch eine Stiftung eintrat. Die Errichtung weiterer, mehr oder weniger nach dem Münchner Vorbild ausgeformter deutscher, dann auch österreichischer Bibliotheken vollzog sich zumeist so, dass ich zuerst an dem betreffenden Ort einen „Gründungsvortrag" hielt, der weiteren Kreisen über Ziele und Zwecke sowie über die Einrichtungen derartiger Anstalten, die ohne sonderliche Opfer

der Beteiligten zu beschaffenden Mittel und ähnliches eingehendere Aufschlüsse brachte, — worauf dann mit den Namen angesehener Künstler, Pädagogen, gemeinnützig tätiger Volksfreunde unterfertigte „Aufrufe" in die Zeitungen eingerückt wurden, die für Spenden an neuem oder gut erhaltenem, den erzieherischen Absichten der Bibliothek entsprechendem Notenmaterial, Büchern über Musik und Geldgaben warben.

Bis heute haben nach dem Münchner Vorgang Musikalische Volksbibliotheken zu Stuttgart, Berlin, Cassel, Bremen, Charlottenburg, Stettin, Salzburg, Brünn ihre Arbeit aufgenommen. Das Berliner Institut trat auf die Weise ins Dasein, dass der „Berliner Tonkünstler-Verein" seine reichhaltige Bibliothek in eine „Musikalische Volksbibliothek" umwandelte. Insgleichen hat sich dieser Verein um die Gründung der Charlottenburger, gleich von Anbeginn als städtische Anstalt geschaffenen Bibliothek dadurch namhafte Verdienste erworben, dass er den Grundstock an Notenmaterial beisteuerte und mit bestgeschulten Kräften die Verwaltung übernahm. Die Berliner Anstalt wird von der Stadt mit einer Unterstützung von 3000 Mark bedacht, während der Charlottenburger eine dauernde jährliche Subvention von 1500 Mk. städtischerseits zugesichert wurde. Auch der Hamburger Tonkünstler-Verein stellte der dort im Ausbau begriffenen Musikalischen Volksbibliothek seine eigene Bibliothek — einstweilen leihweise — zur Verfügung. Als drittes städtisches Institut folgte die Stettiner Musikalische Volksbibliothek. Sie hat im zentral belegenen Gebäude der Stadtbibliothek ein vortrefflich disponiertes Heim gefunden und steht unter der fürsorglichen Leitung des städtischen

Oberbibliothekars Dr. Ackerknecht. Ihr Zustandekommen ist in erster Linie dem dem „Deutschen Musikpädagogischen Verbande“ angehörenden „Stettiner Musiklehrerinnen-Verein“ und seiner Leiterin, Frl. Margarete Kuck, zu danken.

In Stuttgart hat das ausschliesslich dem Gemeinwohl dienende Siegle-Haus, in Cassel das von Herrn Direktor Heinrich Stein geleitete Spohr-Konservatorium, in Brünn das „Deutsche Haus“, das wohnliche Heim und die Sammelstätte aller deutschen Elemente der Stadt, die Bibliothek in schönen Räumen gastlich aufgenommen. An diesen Orten, wie gleicherweise in Bremen, traten Private, die auch die Unterhaltungskosten übernahmen, zur Führung des Unternehmens zusammen. In Salzburg ist die Musikalische Volksbibliothek Pflegebefohlene eines Vereins, der die dortige Volksbücherhalle ebenfalls unter seine Obhut genommen hat.

Die genannten Institute leihen teils unentgeltlich aus, wie das Stettiner, teils erheben sie eine ganz geringe Beisteuer, wie das Münchner, das, pro Person und pro Jahr, eine kleine „Einschreibegebühr“ von 50 Pf. einfordert, desgl. das Berliner und das Charlottenburger. Für das letztere wurde eine Leihscheingebühr festgesetzt, die bei unausgesetzter Inanspruchnahme — zehn Monate im Arbeitsjahre — den immerhin bescheidenen Betrag von 1,10 Mk. nicht übersteigt. In der Benutzung der österreichischen Bibliotheken erhöht sich dieser Satz um ein Weniges. Früher bin ich für vollkommen unentgeltliche Ausleihe eingetreten, habe aber meine Anschauung etwas modifiziert, hauptsächlich in der Erwägung, dass das Selbstgefühl des Entleihers gestärkt wird, wenn man in ihm

den Gedanken wachruft und befestigt, zur Erhaltung eines gemeinnützigen Werkes einen Beitrag zu leisten. Auch ist nicht ausser acht zu lassen, dass mit den einigen hundert Mark, die solche bescheidene Beisteuer des Einzelnen selbst für die in kleinem Rahmen gehaltenen Unternehmungen ergibt, in so mancher Sparte wünschenswerte Ergänzungen vorgenommen werden können. Nur darf man keinesfalls über die angedeuteten Minimalsummen hinausgehen!

Unter den Besuchern sind Angehörige aller Berufsstände vertreten: Handwerker, Postboten, Bauarbeiter, Angestellte in kleinen Betrieben fehlen ebensowenig als Orchestermusiker, Konservatoristen, selbständige Kaufleute, bildende Künstler, Staats- und Privatbeamte. In München stellen die Studenten der Universität und des Polytechnikums, in Stuttgart und Berlin die klein-bürgerlichen Kreise ein verhältnismässig grösseres Besucherkontingent. Die Münchner Anstalt hatte in den letzten Arbeitsjahren je etwas über 7000 Ausleihungen zu verbuchen, die Berliner im Jahre 1912 an 6400, die Stuttgarter an 1500. Noch bedeutend steigern wird sich allerorten die Frequenz, sobald die Vorstände der einzelnen Institute es sich mehr zur Gewohnheit gemacht haben werden, die politischen, in jedermanns Hände gelangenden Zeitungen mit Nachrichten über ihre Sondertätigkeit regelmässig zu versehen: Notizen über Neueinrichtungen in der Organisation, über das Interesse, das einflussreiche Persönlichkeiten an dieser und jener Bibliothek nehmen, vornehmlich auch über den Eingang vielbesprochener Novitäten sind besonders geeignet, den Anstalten eine erhöhte Zahl von Besuchern zuzuführen und die sich in praktischer Hilfe äussernde

Teilnahme begüterter Volksfreunde anzuregen. Es ist nun einmal so, dass auch lediglich idealistischen Zwecken dienende Verbände, Vereine, die ausgedehnte, publizistische Technik der Gegenwart benutzen müssen, wenn anders etwas Rechtes erreicht werden soll!

Als Bibliothekare haben sich Volksschullehrer, Gymnasialprofessoren, Musiklehrer und -Lehrerinnen ausgezeichnet bewährt, Persönlichkeiten, die auch als Pädagogen den Ansprüchen der Neuzeit durchaus gerecht werden. Denn nicht oft, nicht nachdrücklich genug ist es zu betonen: die Tätigkeit der Volksbibliothek hat einzig und allein dann rechten Wert, wenn der Bibliothekar dem Entleiher als beratender, hilfreicher Freund gegenübertritt, der in der Ausfolgerung des Materials auf das Alter, auf die allgemeine geistige und seelische Reife, auf den relativen Höhegrad der im Einzelfalle bereits erreichten musikalischen Ausbildung sorgsam Rücksicht nimmt. Der sozusagen maschinenmässige, rein automatenhafte Betrieb, wie ihn noch in veralteten Anschauungen befangene oder zur Befriedigung ihrer Eitelkeit um jeden Preis auf eine möglichst hohe Ausleiheziffer hinsteuernde Vorstände mancher öffentlichen Bücherhallen bevorzugen: er wird heute von allen einsichtsvollen Pädagogen verurteilt. Das an sich vortreffliche literarische oder musikalische Werk stiftet mehr Schaden als Nutzen, wenn es in die unrechte Hand gerät! Und ein nährhaltiges Saatkorn auf einen der Entwicklung nicht günstigen Boden zu streuen, ist arge Verschwendung.

Von den Erfahrungen, die wir mit und in den bisher eröffneten Musikalischen Volksbibliotheken machten, können die jetzt im Ausbau begriffenen

Anstalten vornweg Nutzen ziehen. Als solche werden zunächst die Dresdner, Leipziger, Hamburger und Mannheimer fertiggestellt und der allgemeinen Benutzung übergeben werden — die Dresdner voraussichtlich im Herbst dieses Jahres. In Hamburg ist ein namhafter Zuschuss der einflussreichen und der Regierung nahestehenden „Patriotischen Gesellschaft“ in Aussicht. In Mannheim hat dankenswerterweise Herr Oberbürgermeister Dr. Martin die Ausgestaltung des Planes in die Hand genommen. Ihr definitives Heim wird die Mannheimer Bibliothek voraussichtlich in dem „Volkshause“ finden, das in Gemässheit der grossartigen Karl Reiss-Stiftung erstehen soll. — Besonders aufmerksam machen möchte ich noch auf eine sehr praktische Massregel, die in Leipzig Herr Justizrat Geusel als vielverdienter Vorsitzender der dortigen „Gemeinnützigen Gesellschaft“ durchführte. Er setzte sich mit den Schulbehörden in Verbindung und erwirkte von ihnen die Erlaubnis, dass die „Aufrufe“ zur Spendung von Noten und Geld — unterfertigt u. a. mit den Namen des Oberbürgermeisters, massgebender Universitätsprofessoren und Vertretern führender Verlagsfirmen, wie Breitkopf & Härtel, Peters, Max Brockhaus, — den Schülern aller königlichen und städtischen Gymnasien, Realschulen, Seminarien und höheren Bürgerschulen zwecks Uebermittlung an ihre Eltern eingehändigt wurden. —

Des ferneren wurde behufs Errichtung von Bibliotheken Fühlung genommen mit Danzig, Elbing, Schöneberg, Elberfeld, Düsseldorf, Essen, Coblenz, Breslau, Posen, Halle. —

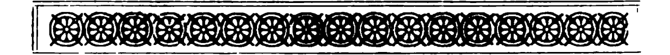
In Oesterreich hielt ich seither noch „Grün-

dungsvorträge“ zu Wien, Graz und Prag. Für Oesterreich ist eine weitumfassende Aktion nach der Richtung hin in Aussicht genommen, dass der „Oesterreichische Musikpädagogische Verband“ unter Vorangehen Prof. Hans Wagners die Sache der Musikalischen Volksbibliotheken zu der seinigen macht, und zwar in der Art, dass womöglich jede „Ortsgruppe“ in engere Verbindung zu einer Bibliothek tritt. In Wien werden wir jetzt rascher vorankommen, da ausser der dortigen Ortsgruppe des Verbandes, ausser dem „Wiener Tonkünstlerverein“, der „Gesellschaft der Musikfreunde“ und den leitenden Kräften der vorzüglich organisierten „Arbeiterkonzerte“ neuerdings auch der „Zentralverband der deutsch-österreichischen Volksbildungsvereine“ der Sache der Musikalischen Volksbibliotheken lebhaftes Interesse entgegenbringt. Sobald das Wiener Institut eröffnet sein wird, soll dann ein „Bund deutscher und österreichischer Musikalischer Volksbibliotheken“ zwecks gegenseitiger Hilfe — Austausch von Duplikaten, Mitteilung von Erfahrungen — geschlossen werden.

Sehr erfreulich lassen sich die Sympathien an, die unsere Bestrebungen jetzt auch in Holland finden. So sind vor kurzem zu Amsterdam unter dem Vorsitz des Herrn Redakteurs Sibmacher-Zynen bekannte Musiker und Kunstfreunde zu einem Komitee zusammengetreten, das rüstig an die Arbeit geht. Insgleichen rührt es sich in der Schweiz, ebenfalls in Italien. Die erste schweizerische Bibliothek wird vermutlich in Zürich, die erste italienische in Turin ihre Wirksamkeit entfalten. So steht denn zu hoffen, dass man auf dem „Zweiten Internationalen Musikpädago-

gischen Kongresse“ imstande sein wird, über die Ausbreitung der Musikalischen Volksbibliotheken in allen europäischen Kulturländern einen Bericht zu erstatten, der allseitig von reichen, erspriesslichen Ergebnissen kündet!





Der Stand der musikalischen Literatur im Auslande.

Die Referate über die musikalische Literatur, speziell für den Unterricht, bewiesen das reichliche Vorhandensein guter Literatur in allen Ländern, enthielten aber auch die Klage, dass sie sehr oft nicht zur Anwendung käme. Der vielfach recht wenig entwickelte Geschmack des Publikums veranlasst, ja nötigt leider manche Lehrer, in dieser Hinsicht Konzessionen zu machen. So ist seichte Unterrichtsmusik in Italien für Dilettanten ganz an der Tagesordnung, nur die berufsmässig Studierenden lernen die bessere Literatur kennen. Aus Frankreich tönte die Klage, dass sogar in den Schulen nicht immer gute Musik gepflegt würde, trotz des Vorhandenseins ausgezeichneten Materials. In Finnland bahnt sich der bis jetzt schlechten Unterrichtsliteratur gegenüber eine entschiedene Besserung an, während in Ungarn der Tiefstand noch nicht bekämpft werden konnte. Die Verhältnisse in Oesterreich liegen bedeutend besser, wohl veranlasst durch die schon seit längerer Zeit bestehenden Lehrerprüfungen, denn ein gut durchgebildeter Musiklehrerstamm ist ja an erster Stelle

berufen, auf die Unterrichtsliteratur reformierend einzuwirken. Aus Norwegen, Russland, Dänemark, Holland und der Schweiz lauteten die Berichte im allgemeinen günstig, die gute Unterrichtsliteratur überwiegt bei der Verwertung.

Interessant war es zu erfahren, wie sich das Volk in den verschiedenen Ländern zur Musik stellt. Im Ganzen überwog der Eindruck, dass in jedem Volke der Sinn für gute Musik verborgen liegt, dass man es aber recht oft versäumt hat, ihn zu wecken und zu entwickeln. Es wurde dem Volk zu wenig Gelegenheit geboten, gute Musik zu hören, man darf aber sagen, dass in der Gegenwart ein Wandel eingetreten ist; fast überall ist man bemüht, dem Volke die Schätze guter Musik zu erschliessen. In Frankreich mühen sich die dort bestehenden musikalischen Gesellschaften und die Gesellschaft für Volksbildung um die Hebung des musikalischen Geschmacks des Volkes. Sie haben Kurse für Instrumentalmusik ins Leben gerufen, in denen die Violine bevorzugt wird. Durch diese Kurse zieht man das Volk zur Mitarbeit heran, sie bilden gewissermassen ein Aequivalent für den in Frankreich sehr wenig gepflegten Chorgesang. In England ist die Pflege der Instrumentalmusik in den Volksschulen zu hoher Blüte entwickelt, die Schulkinder erhalten gegen geringes Entgelt Violinunterricht; seit acht Jahren ist diese Bewegung im Fluss, und im vorigen Jahre waren es, allein in London, bereits 6000 Kinder, die an diesem Unterricht teilnahmen. Durch diese Bewegung ist mit Recht eine Verbesserung des Geschmacks, eine Bevorzugung guter Musik im Volk zu erwarten. Wenn in Oesterreich, Ungarn und Russland die Tanz- bezw. Zigeunermusik beim Volke sehr beliebt ist, so darf

das nicht als Vorliebe für seichte Musik bezeichnet werden. Die Zigeunermusik ist Nationalmusik, die in ihrer reichen Melodik und ihren prägnanten Rhythmen viel schöne Elemente enthält. Das Vorhandensein solcher Nationalmusik macht es erklärlich, wenn die ernste, klassische Musik nur schwer ins Volk dringt. Im norwegischen Volk lebt eine grosse Vorliebe für den Chorgesang, fast jede Stadt, jedes Dorf hat einen Gesangverein, und man scheut stundenlange Fahrten nicht, um eine Gesangsprobe mitzumachen. Bevorzugt werden drei- und vierstimmige norwegische Lieder und nationale Weisen.

Allgemein ertönten die Klagen über das Umsichgreifen der seichten Operettenmusik mit ihren trivialen Texten; Grammophone und andere mechanische Instrumente verbreiten sie und verdrängen das Gute. Tief bedauerlich ist es, dass diese Geschmacksverderbnis vorzugsweise die gebildeten Kreise beherrscht, die dem Volke in der Abwehr vorangehen müssten. Ueberall ist die Einsicht in die hier drohende Geschmacksverrohung vorhanden, aber noch müht man sich vergeblich, sie zu bannen. Durch gesetzliche Massnahmen ist hier nichts zu erreichen; Wandel ist nur durch gut ausgebildete Lehrkräfte, Einrichtungen von Konzerten für das Volk und vom Volke selbst, aufklärende Tätigkeit der Kritik, wie sie besonders in der Schweiz schon geübt wird, zu schaffen, und in mehr oder weniger umfassender Weise sind allerorten die kunstsinnigen Musiker bemüht, sie in die Tat umzusetzen. Auch die Gründung von musikalischen Volksbibliotheken wird zur Hebung des Geschmacks mit beitragen, sie existieren erst in wenigen Ländern, aber die Anregung, die von Deutschland ausging,

hat Wurzel geschlagen, so dass überall an der Errichtung gearbeitet wird. Holland und die Schweiz besitzen bereits je eine, in Oesterreich bestehen, ausser in Wien, musikalische Volksbibliotheken noch in Salzburg, Brünn, Aussig und Reichenberg.



Eine Prüfung für Musikkritiker.

Von

Ary Belinfante.

Viele Redner pflegen als Einleitung zu demjenigen, was sie tatsächlich zu sagen haben, eine Captatio benevolentiae — will sagen: Urteilen Sie, bitte, milde — an ihre Zuhörer zu richten. Wie sehr sie auch triftige Gründe haben mögen, das Wohlwollen ihrer Zuhörer anzurufen, so glaube ich insofern einen besonderen zu haben, als die Sprache, mit welcher ich mich an Sie wende, nicht meine Sprache ist und mir auch die Gelegenheit gefehlt hat, mich durch einen längeren Aufenthalt in Deutschland inniger mit der deutschen Sprache vertraut zu machen. Sollten mir deshalb grammatikalische oder sonstige Schnitzer unterlaufen, so möchte ich Ihre Nachsicht hierzu erbitten.

Zur Sache also.

Die Kritik ist in Künstlerkreisen immer ein dankbares Thema zum Gedankenaustausch gewesen, die Künstler sprechen gern über die Kritik, vielleicht weil sie nicht gut auf sie zu sprechen sind. Nun ist aber, man möge darüber denken, wie man

will, der Künstler, also der „Beurteilte“, wohl an letzter Stelle berechtigt, über den „Beurteiler“ zu „richten“. Und die Tatsache — die Ursachen brauche ich hier nicht erst darzulegen —, dass der Künstler nur sehr selten über das Urteil entrüstet ist, welches ein Kollege zu erdulden hat, ist die Ursache der vielen unzufriedenen Stimmen aus dem Lager der Künstler über die Kritik.

Man kann es der Kritik nicht verargen, dass sie es sich im grossen und ganzen nicht allzusehr zu Herzen nimmt, wie der Künstler ihr Urteil auffasst. Sie weiss aus tausendmaliger und tagtäglich gewonnener Erfahrung, dass der Künstler — Ausnahmen in Ehren! — niemals das Lob über die eigene Leistung glänzend genug findet und jedes günstige Urteil über seine Mitbewerber nahezu als eine persönliche Beleidigung auffasst.

In der Tat, soll die Musikkritik eine Kulturbedeutung haben, dann hat sie mehr zu tun, als musikalische Reputationen zu begründen oder niederzureissen, denn es ist faktisch ohne irgendwelche Bedeutung für die musikalische Kunstentwicklung, ob sie Herrn A. oder Herrn B. für den allergrössten Pianisten hält. Der schwerste Vorwurf, welchen man dem Künstler machen kann, ist, dass er den Kult der eigenen Person über den Kult des Kunstwerkes stellt. Nun denn, der Kritiker, welcher das persönliche Element in seinen Beurteilungen in den Vordergrund stellt, würde diesen Fehler vierfach begehen. Will die Musikkritik etwas zu bedeuten haben, dann muss sie die Kollegin der Musikpädagogik sein. Die Kritiker sollen belehrend, aufklärend, erziehend auf die Masse wirken, gleich wie wir Lehrenden es auf den Einzelnen tun. Ebenso wie es unsere Auf-

gabe ist, ausser der Erlernung einer gewissen Fertigkeit, vor allem unseren Schülern das Ohr zu öffnen für die Schönheiten der Meisterwerke, sie mit Ehrfurcht und Liebe zu erfüllen für die Schöpfungen des Genies, ihnen das moralische Bewusstsein einzuimpfen, dass wir ohne eine niemals endende, selbstlose, ja aufopfernde Arbeit, ohne vollkommene Hingebung und Liebe zur Kunst nichts schaffen können, ebenso soll es die Musikkritik als ihre Aufgabe ansehen, das Unterscheidungsvermögen ihrer Leser zu entwickeln. Sie soll ihre Liebe für alle echte und wahre Kunst erwecken helfen, jeden Eingriff in die Majestät des Kunstwerks mit möglichster Energie zurückweisen und an den Pranger stellen, nicht nur, wo es durch die technische Unfertigkeit von Anfängern, sondern vorzugsweise da, wo es durch eigenmächtiges Eingreifen von den sogenannten Grossen geschieht, die die Absichten des Komponisten mit Geringachtung auf die Seite schieben, nur um ihrer persönlichen Auffassung die Zügel schiessen zu lassen, nur um auf den Effekt hinarbeiten, um einen persönlichen Erfolg erzielen zu können. Derartige Ungebührlichkeiten — man gestatte mir, es noch einmal nachdrücklich zu betonen — soll die Kritik mit der grössten Entschiedenheit zurückweisen, und nicht nur da, wo es sich um diï minores handelt, sondern zumal gegenüber den Grossen. Man werfe nun nicht ein: quod licet Jovi non licet bovi, denn in bezug auf die Arbeiten der Meister sind alle Reproduktoren boves.

Besonders gefährlich wird die Musikkritik, wenn sie bewusst solche Gewalttätigkeiten als Schönheiten preist, damit vernichtet sie unser Tagewerk und droht allen unseren Anstrengungen den Rückgang.

Ein äusserst krasses Beispiel von einer solchen tadelnswerten Kritik fand ich in einer der meistgelesenen deutschen Musikzeitschriften. Da heisst es in einer Beurteilung von Moritz Rosenthal: „Wer sich aber Mühe gibt, dieser Persönlichkeit auch da, wo sie sich in bewusstem Gegensatz zu den Vortragsbezeichnungen des Komponisten stellt, willig zu folgen, der wird bald inne, dass vieles in dieser Interpretierung bedeutend klarer und wirksamer ist, ein Umstand, auf den es doch bei der Kunst der Reproduktion in allererster Linie ankommt. Chopins cis-moll-Walzer wird reichlich langsam genommen. Die rechte Hand, die melodische Linie betonend, hält sich mit Vorliebe bei den vielfach nicht berücksichtigten leichten Taktteilen auf. Wir werden auf das durch das Ganze sich hindurchziehende rhythmische Dreiviertelgerippe des Walzers nicht aufmerksam, der ursprüngliche Charakter der Gattung als angewandte Kunst schwindet vollkommen. Die reigenartigen Achtel des „Piu mosso", die im Original mit einem chromatischen Decrescendolauf endigen, lässt Rosenthal crescendo, sogar etwas ritardando ausklingen. Erst die hauchartig angeschlagene Wiederholung im „Vivo" (pp) bringt das Decrescendo mit Nachdruck und verliert sich in einem kaum vernehmbaren Pianissimo. Berechtigt erscheint mir diese Aenderung deshalb, weil der mezzo-forte-Charakter des „Piu mosso" dadurch einen markanteren Schluss erhält usw."

Stellen wir dem gegenüber eine Beurteilung in einer anderen Nummer derselben Zeitschrift über Eugen d'Albert:

„Und die Leute, für deren Andrang der grosse Philharmonie-Saal am letzten Donnerstag beinahe zu klein wurde, klatschten sich die Hände wund.

Ja, hören sie denn gutes, vortreffliches, ausgezeichnetes Klavierspiel so selten? Gewiss nicht, sie hören sogar eleganteres, virtuoseres, intellektuelleres und sinnlich-schöneres verhältnismässig oft; aber es geht, wenn d'Albert aufgelegt ist und — wenn er geübt hat, ein Zug von grossem Temperament durch sein Spiel, den man freilich anderwärts oft zu entbehren hat. Leider ist bei ihm dieser „grosse Zug" so intim mit einem Zuge zur Brutalität verwandt, dass die letztere den ersteren manchmal total vergewaltigt, — besonders wenn d'Albert nicht geübt hat. Aber die Welt ist nun einmal ungerecht, sie hat keinen Respekt vor dem mühevollen Arbeitsresultat eines minder Begabten; ohne Besinnen schleudert sie den Lorbeer jenem zu, den der Genius mit seinem göttlichen Fittich gestreift hat, einerlei, ob sich seiner Begabung nun auch das höchste Streben zugesellt. Eugen d'Albert hat mit seinem pianistischen Pfunde sicherlich in den letzten fünfzehn Jahren nicht gewuchert, er scheint — nach dem dargebotenen Programm — kaum ein einziges Stück hinzugelernt zu haben, aber — die Leute lauschten ihm, als hörten sie die „Appassionata" und den „Carneval" überhaupt zum ersten Male."

Tritt uns im ersten Falle der unsympathische Versuch entgegen, die Willkürlichkeiten eines Grossen zu beschönigen, so berührt es im zweiten Falle so wohltuend, dass unter vollkommener Anerkennung von Genialität doch gewissenhaftes Arbeiten und höchstes Streben auch vom Höchstbegabten gefordert wird. (Natürlich muss angenommen werden, dass nur Motive nobler Art diesen Beurteilungen zugrunde lagen.) Ein besonders interessanter Fall ist im vergangenen Winter in Amster-

dam vorgekommen. Zweimal wurde in einem Zeitraum von etwa fünf Wochen Brahms' d-moll-Konzert im Concertgebouw gespielt, das erste Mal von einem Holländer, das zweite Mal von einem Ausländer von Weltruf. Beide Male wurden die berühmten Oktaventriller im ersten Satze in den Kritiken in einem der grössten Amsterdamer Tageblätter erwähnt. Das erste Mal mit der Bemerkung, dass sie nicht imponierend genug klangen, das zweite Mal, dass sie recht imponierend waren. Da bot sich, sollte man meinen, für den guten Amsterdamer eine schöne Gelegenheit dar, zu zeigen, wie man's machen muss. Das war aber leider nicht der Fall: denn der Weltruf-Ausländer hatte einfach anstatt des vorgeschriebenen Oktaventrillers Lisztsche ineinandergreifende Oktaventriller gespielt, — zwar klang das sehr glänzend, ist zudem viel leichter, als die sehr schwierigen vorgeschriebenen Triller, trotzdem war es absolut unbrahmsisch und dürfte nicht von der Kritik gelobt werden.

Durch derartige Urteile stiftet die Kritik unnennbares Unheil, weil sie, zumal bei jungen Künstlern, so leicht die Meinung aufkommen lässt, dass Ehrfurcht vor den Meisterwerken ein überwundener Standpunkt sei.

Die Erkenntnis, dass die Musikkritik vor allen Dingen eine pädagogische Aufgabe hat, veranlasste den Niederländischen Musikpädagogischen Verband vor zwei Jahren, eine Prüfung für Musikkritiker einzurichten. Was stellt man sich darunter vor? Dass aus diesen Prüfungen moralisch hochstehende, sich ihrer Aufgabe vollkommen bewusste Kritiker hervorgehen würden? Nein, das wird keine Prüfung erreichen, ebensowenig, wie eine gut bestandene Prüfung als Klavier- oder Violinlehrer Ge-

währ leistet für eine praktisch-pädagogische Geschicklichkeit.

Wohl aber kann eine Prüfung eine gewisse Bürgschaft für die Fähigkeit geben, denn nach unserer Ueberzeugung sündigen die meisten Kritiker nicht aus Bosheit, sondern aus Unfähigkeit.

In der Prüfung werden vom Kandidaten Beweise über den Besitz eines ausgezeichneten und geübten Gehörs gefordert:

1. Durch das Schreiben eines einstimmigen und eines zweistimmigen Musikdiktats von der Schwierigkeit einer Bachschen Invention.

2. Durch das Erkennen der Modulationen, der rhythmischen Eigentümlichkeiten, der Bearbeitungsweise der Themata usw. in der Durchführung einer klassischen Sonate.

3. Durch das Erkennen der verschiedenen Stilgattungen im a cappella-Stil, im Instrumentalstil usw.

4. Durch das richtige Wahrnehmen der wichtigsten Vortragsmanieren und dem Erkennen von Fehlern in einem kleineren Ensemble, bei dem die Ausführenden dem Kandidaten unbekannt und unsichtbar bleiben.

Ausserdem muss der Kandidat seine Kenntnisse in der allgemeinen Kunstgeschichte, der Musikgeschichte und Aesthetik darlegen, und durch mehrere Aufsätze den Beweis liefern, dass er seine Gedanken deutlich und in gehöriger Form, in reinem Holländisch auszudrücken vermag.

Die Prüfungskommission besteht aus drei Musiktheoretikern und zwei Schriftführern. Zum Schlusse kann ich Ihnen mitteilen, dass sich vor kurzem ein Kandidat dieser Prüfung unterworfen hat.

* * *

Diskussion.

Frl. Sprüngli, Düsseldorf, stimmt dem Redner im allgemeinen zu, die herrschenden Zustände fordern dringend eine Besserung, ein Examen wäre daher sehr erwünscht. Sie schlägt eine Spezialisierung der Kritiker vor, es ist nicht zu verlangen, dass eine Persönlichkeit alle Fächer beherrscht. Sollte es gelingen, Prüfungen einzuführen, so müssten die Redaktionen der Zeitungen gewonnen werden, dass sie nur examinierte Kritiker anstellen. Frau Büttner, Dresden, warnt vor Examina, ist der Meinung, dass der Kritiker mehrere Fächer beherrschen müsse und schlägt ihrerseits ein Kritiker-Kartell vor, welches zu wachen habe, dass sich nicht verunglückte Existenzen anderer Berufe in den Kritikerstand hineindrängen. Dr. Storck hält ein Kritikerexamen für ausgeschlossen, da der schriftstellerische Beruf noch mehr vogelfrei sei, als selbst der des Musiklehrenden. Es sei ein Unterschied zu machen, ob eine Kritik für eine Tages- oder eine Fachzeitung geschrieben würde, nur in der letzteren hat der Künstler das Recht, eine Kritik zu fordern. Es herrschen immer noch falsche Anschauungen über die Aufgaben der Kritik. Die Musiker denken, die Kritiker seien für sie da, das ist aber nicht der Fall, sie sind für die Oeffentlichkeit da. In den Tageszeitungen ist der Kritiker recht oft in einem freimütigen Aussprechen gehemmt, die Konzertdirektionen haben sich den Künstlern gegenüber für eine gute Kritik verbürgt in den Zeitungen, in denen sie annonzieren. Auch Herr Schaub ist gegen ein Examen, aber jede Zeitung, die etwas auf sich hält, müsse sich über die musikalische Fachbildung seines Kritikers vergewissern. Der Unfug der Besprechung

von Dilettantenkonzerten müsse jedenfalls aufhören. Nach kurzen Bemerkungen von Frl. Grunow, Remscheid, und Professor Glass, Kopenhagen, wendet sich Professor Belinfante mit einem Schlusswort an die verschiedenen Redner, deren Einwände er zu widerlegen sucht.





Die Musikalienrabattfrage in Dänemark.

Von

Professor Louis Glass.

Der verehrte Vorstand des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes hat mich um einen Bericht gebeten, wegen der Lösung der „Rabattfrage“ in Dänemark, und ich erlaube mir daher, die folgenden Richtlinien zu gefälliger Benutzung zu stellen.

Vor sechs Jahren stellte ich dem Dänischen Tonkünstler-Bunde (Dansk Tonekunstner-Forening) einen Antrag des Inhaltes, der Rabatt auf Musikalien solle künftig dem Musikerstande allein zufallen. — Als ich selbst ein paar Jahre später als Präsident in den Vorstand des genannten Vereins eintrat, bildete die Lösung dieser Frage eine der ersten Aufgaben des Vorstandes. Am 1. Januar 1911 konnten wir die Sache als geregelt ansehen. Eine Uebereinkunft aus demselben Jahre zwischen den Musikverlegern bestätigte, dass nur die Mitglieder angegebener Musikervereine gegen Vorzeigung einer Jahreskarte einen gewissen, näher festzusetzenden Rabatt erhalten sollten. —

Nichtmitglieder dieser Vereine, deren Beruf wesentlich Musikunterricht sei, könnten — wenn von den verschiedenen Städten des Landes hierüber hinlängliches Zeugnis von dem dortigen Organisten und Musikhändler vorlag, auch gegen ein Jahreskontingent von 1 Kr. Mitglieder eines Rabattvereins werden, dessen Leitung dem Vorstande des D.T.F. unterstand.

Diese Ordnung war schon in den Zeitungen mitgeteilt worden und hohe Geldstrafen für die Musikhändler festgesetzt, die diese Bestimmungen umgingen. Unser Rabattverein zählte bereits ca. 800 Mitglieder, deren Kontingent vorläufig dem Unterstützungsfonds des D.T.F. zufallen sollten.

Aus verschiedenen Ursachen musste jedoch das Inkrafttreten der Bestimmungen hinausgeschoben werden; während dieser Zeit aber wurde der endgültigen Realisierung der Angelegenheit energisch entgegengearbeitet, besonders von einigen wenigen Musikern, die nicht Mitglieder des D.T.F. waren.

April desselben Jahres musste der Vorstand bei einer Zusammenkunft mit dem Herrn Musikverleger Wilh. Hansen, Kopenhagen, in eine neue Verschiebung auf unbestimmte Zeit willigen. — Es wurde geltend gemacht, dass das geplante Vorgehen in Hinblick auf die ausländische Konkurrenz eine Gefahr für die Geschäftsinteressen der dänischen Musikverleger bedeutete, und hervorgehoben, falls die Lösung der Frage auf internationaler Basis erfolge, könnten die dänischen Musikalienhändler mit viel grösserer Sicherheit der neuen Ordnung beitreten.

Aus diesen Gründen erlaubte ich mir auf dem letzten Kongress des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes auf die Sache aufmerksam zu machen,

und empfahl sie dem neugebildeten Internationalen Musikpädagogischen Verbande. Da ich an dem diesjährigen Kongress nicht teilnehmen kann*), möchte ich schriftlich einige Punkte noch eingehender erörtern.

Als wir die Rabattfrage auf obengenannte Weise zu lösen suchten, lenkten wir eigentlich unsere Aufmerksamkeit nicht auf die evtl. Missbräuche, mit denen man künftig ausnahmsweise zu rechnen hätte; wir waren vielmehr der Ansicht, dass solche Unregelmässigkeiten in keinem nennenswerten Verhältnis zu den Vorteilen ständen, die die Rabattgewährung für den Lehrerstand bedeutete. — Wir hielten die bisherigen Verhältnisse nach keiner Richtung mit den Rücksichten vereinbar, die einem Stande von so hoher kultureller Wirksamkeit und bildendem Einfluss gebühren, der gleichzeitig steigende Bedeutung zur Förderung der Geschäftsinteressen der Musikverleger und Musikhändler besitzt.

Wenn daher — wie mir gesagt worden ist — die Herren Musikverleger ein völliges Aufgeben alles Rabattes planen, so muss ein solcher Standpunkt unserer Meinung nach nur als eine neue Uebergehung des Musiklehrerstandes bezeichnet werden. Der Lehrerstand kann in diesem Falle seine Interessen als ernstlich bedroht ansehen; und die feste Basis eines künftigen guten Zusammenarbeitens, die eine für den Lehrerstand glückliche Lösung der Rabattfrage wäre, wird hiermit zerstört.

Welche Bedeutung ein Zusammenarbeiten haben könnte, um das unterrichtssuchende Publikum zu belehren und dadurch die gute Musikliteratur mehr und mehr verkaufbar zu machen, lässt sich nicht

---

*) Hoffentlich lassen sich die Hindernisse noch beseitigen.

ermessen. — Die Furcht vor etwaigen Missbräuchen kann deshalb unter keinen Umständen die grossen Vorteile aufwiegen, die eine gerechte Ordnung beiden Teilen bringen würde; sollte trotzdem die Furcht einen so starken Widerstand hervorrufen, dass die Sache vereitelt werde, so schlage ich vor: der Rabatt wird nicht von der Rechnung der Lehrer abgeschrieben, sondern geht direkt in die Unterstützungskasse oder den Pensionsfonds ihres Vereins. Vielleicht könnten jedem Käufer, der Mitglied eines Vereines ist, Rabattscheine ausgeliefert werden, die mit der Firmamarke des betreffenden Geschäftes versehen sind. Wenn die Käufer diese Scheine wieder dem Vorstand schickten, könnte dieser den Betrag bei den Musikhändlern erheben.

Leider ist es eine bekannte Tatsache, dass es dem Musiklehrerstand sehr schwer fällt, seine älteren Mitglieder gegen Not und Armut zu sichern, und mancher Lehrer, der sein Leben lang fleissig gearbeitet hat, kann nur mit Sorge der Zukunft entgegenblicken.

Möchten daher die Herren Musikverleger und Musikhändler (die Jahre hindurch und nur wegen eines immer wachsenden Unwesens dem kaufenden Publikum grosse Beträge zufliessen liessen) — durch Verhandlung mit dem Musiklehrerstand darüber einig werden: diese verlorenen Werte durch andere und kleine zu ersetzen, welche aber die segensreichste Anwendung finden würden, indem sie den Versorgungskassen der Musiklehrenden die so notwendige Stärkung verschafften. Ein solches Ergebnis würde sicherlich mit ungeteilter Freude und Genugtuung von allen begrüsst werden.

* * *

Bevor der 1. Vorsitzende, Prof. Kulenkampff, den Kongress schloss, wurden im Plenar-Saal durch Dr. Karl Storck noch einmal die Resolutionen verlesen, welche in den verschiedenen Sektionen bereits beraten und zur Annahme gelangt waren. Sie wurden auch vom Plenum einstimmig genehmigt. Des Weiteren waren noch folgende Anträge eingereicht:

Mr. Directeur A. Boutin, Paris:

1. Der Musikunterricht in den Volksschulen soll in allen Ländern nach der Notenschrift, deren sich die Komponisten aller Länder bedienen, erteilt werden.

Die gesamten Verfahren zur sogenannten Vereinfachung: die „Ziffer-Methode“, die „Methode Galin-Chevé“, die „Tonic solfa-Methode“ und sonstige Systeme, die den musikalischen Sinn des Kindes verwirren und von der Praxis abführen, sind auszuschalten.

2. Der Musikunterricht und der Chorgesang in den Volksschulen muss sorgfältiger gepflegt und gehandhabt werden.

Das Studium der Instrumentalmusik ist mehr ins Auge zu fassen und durch öffentliche Kurse zu erleichtern.

Dem Volk muss Gelegenheit gegeben werden, gute Musik kennen und schätzen zu lernen, dieses Ziel ist durch eigene Ausübung am ehesten zu erreichen.

Cav. Professor Giovanni Tronchi, Malmö:

1. Den Kampf gegen die schlechten Schulen, die beim Unterricht angewandt werden, in allen angeschlossenen Landesverbänden des Internationalen Musikpädagogischen Verbandes aufzunehmen.

2. Einsetzung einer Internationalen Kommission zur Beurteilung der Musikliteratur und der instrumentalen Literatur.

3. Kontrollierung der angewandten Kompositionen durch die in Antrag 2 vorgeschlagene Kommission.

Die Anträge fanden den lebhaftesten Beifall der Versammlung, und der Vorsitzende versprach, sie dem internationalen Arbeitsgebiet einzufügen. Dann sprach Professor Kulenkampff das Schlusswort. Er drückte seine hohe Befriedigung und Freude über den so schönen und harmonischen Verlauf des Kongresses aus und dankte den Anwesenden mit warmen, herzlichen Worten für die grosse, unverminderte Teilnahme, mit der sie den Verhandlungen gefolgt seien. Die Fülle von Anregungen, die in diesen Tagen geboten, die Erweiterung unserer Anschauungen, die wir durch die zahlreichen Vertreter des Auslandes gewonnen, geben unseren Reformbestrebungen einen erhöhten Impuls, und der Gedanke der gemeinsamen Arbeit auf internationaler Basis sporne zu kräftigem Fortschreiten an. So hoffe er, dass unsere ersehnten, idealen Ziele mehr und mehr der Erfüllung entgegenreifen, und mit diesem Wunsch an die Zukunft schliesse er den

I. Internationalen Musikpädagogischen Kongress.

Professor Hans Wagner, Wien, bittet noch ums Wort: Nicht der Vorstand, der uns diese schönen, genussreichen Tage bereitet, habe zu danken, sondern wir, die wir hier nur empfangen und nicht gegeben haben. Er glaube im Sinne der Versammlung zu handeln, wenn er in aller Namen der Kongressleitung den tiefgefühltesten Dank für

ihre hingebende, opferfreudige Arbeit ausspreche, mit der sie uns unvergessene Stunden der Belehrung und Anregung verschafft habe. Darum bitte er die Versammlung, in ein herzliches, kräftiges Hoch auf die Kongressleitung einzustimmen. Mit brausendem, langanhaltendem Jubel wurde diese Kundgebung aufgenommen, und mit ihr klang der offizielle Teil des Kongresses aus.

Am Abend, nach diesem offiziellen Schluss, versammelten sich die Teilnehmer in grosser Anzahl noch einmal im Bankettsaal des Zoologischen Gartens, um einer von den Kunstgesangspädagogen vorbereiteten „Demonstration" beizuwohnen. Das Programm lautete: Demonstration gesungener Klänge in sichtbaren Bewegungserscheinungen, Professor Dr. H. Gutzmann, Berlin. „Das anschauliche Hören in der Gesangstechnik", Cornelie van Zanten, Berlin. „Vorführungen von Röntgendurchleuchtungen von Hals und Brust bei der Tongebung am Apparat der Elektrizitätsgesellschaft Sanitas", Clara Hoffmann, Dr. G. Panconcelli-Calzia, Hamburg, Dr. A. Ott, Lübeck. Das Interesse an diesen Vorführungen war seitens der Beteiligten und der Zuhörer derart lebendig, dass stete Wiederholungen erbeten wurden, so dass sich die Demonstrationen bis gegen Mitternacht hinzogen. Währenddem blieb ein weiterer Teil der Kongressbesucher im anstossenden Wintergarten in zwangloser Geselligkeit zusammen.

* *
*

Delegierten-Versammlung des Internationalen Musikpädagogischen Verbandes.

Dem Schluss des Kongresses folgte am Sonntag, den 30. März, die Delegierten-Versammlung

des Internationalen Musikpädagogischen Verbandes, an der auch Vertreter derjenigen Länder teilnahmen, in denen noch keine angeschlossenen Verbände bestehen. Die im Entwurf vorliegenden Satzungen wurden durchberaten, sie gehen nach den vorgeschlagenen Ergänzungen überarbeitet den Verbänden zur endgültigen Beschlussfassung zu. Das weitere Arbeitsprogramm wurde in grossen Zügen festgestellt; Oestreich stellte den Antrag: der 2. Internationale Musikpädagogische Kongress möge 1916 in Wien abgehalten werden, der einstimmige Annahme fand. Dagegen soll die geschäftliche Leitung des Internationalen Verbandes in Berlin verbleiben, zu dem der Vorstand des Deutschen Verbandes seine Zustimmung unter der Voraussetzung gab, dass er genügende Hilfskräfte bekäme. Nach vierstündiger Sitzung verabschiedeten sich die ausserdeutschen Vertreter mit einem herzlichen Auf Wiedersehen 1916 in Wien von den deutschen Kollegen. Mit diesem hoffnungsfrohen Gruss klang der 1. Internationale Kongress aus.



Ernst Paul: Lehrplan für den Gesangunterricht in der Uebungsschule des Königlichen Seminars zu Dresden. Heft 15.

Ed. Engel: Vorschläge für einen Lehrplan zur Ausbildung der Sprech- und Gesangstimme. Heft 16.

Franz Zureich: Uebersicht über die von den Kandidaten. die sich der Gesanglehrerprüfung unterziehen, zu fordernden Kenntnisse. Heft 16.

Adolf Cebrian: Antrag, betreffend Ausbildung und Anstellung von Gesanglehrern an höheren Lehranstalten. Heft 16 und 17.

Julie Müller-Liebenwalde: Fortbildungskurse für Gesanglehrerinnen an Mädchenschulen und an Lehrerinnen-Seminaren. Heft 18.

Hela Holtfreter: Lehrgang der Tonbildung zur Ausbildung von Fachlehrerinnen im Schulgesangs-Seminar. Heft 18 und 19.

Elsbeth Kausch: Lehrplan für das Gesanglehrerinnen-Seminar. Heft 19.

Julie Walther: Entwurf eines Lehrplanes für den Gesangunterricht an Volksschulen. Heft 20.

Hela Holtfreter: Lehrgang der Deklamation für den Unterricht im Schulgesang-Seminar. Heft 20 und 21.

Luise Müller: Lehrplan zur Ausbildung von Fachlehrerinnen im Schulgesangs-Seminar. Heft 21.

Ina Löhner: Grundlinien der Pädagogik. Heft 22.

W. Hänssel: Lehrplan für den Gesangunterricht in einer achtklassigen Volksschule. Heft 23.

H. Nöring u. **M. Skrodski:** Die Ausgestaltung der Stätten zur Ausbildung der Schulgesanglehrerinnen. Heft 23.

Georg Rolle: Gesanglehrplan für höhere Schulen. Heft 24. (Vergriffen.)

A. Gusinde: Zur Reform des Volksschulgesanges. Heft 24. (Vergriffen.)

Auguste Böhme-Köhler: Lehrplan für die Erziehung der Stimme nach phonetisch-physiologischer Singweise. Heft 25.

Max Ast: Moderne Forderungen für die Vor- und Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen. Lehrplan für einen Fortbildungskursus. Heft 26.

J. S. PREUSS
Königl. Hofbuchdr.
:: BERLN S 14 ::

